

Драган Војводић

Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу



WALL PAINTINGS OF THE CHURCH OF SAINT ACHILLEOS IN ARILJE

Београд
2005.

Стубови културе
Монографије
Књига трећа

Драган Војводић
Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу

Уредник
Предраг Марковић

Уредници едиције монографија
Милета Продановић
Гојко Божовић

Опрема
„Стубови културе", Београд

Рецензенти
др Иван М. Ђорђевић
др Смиљка Габелић

Превод резимеа на енглески
Тамара Родвел-Јовановић
Вилијам Тејлор Хостетер

Лектура и коректура
Десанка Сандуловић

Индекс
Зора Ристић

Објављивање ове књиге финансијски је помогла
Скупштина града Београда,
преко Конкурса за капиталне пројекте

Прелом књиге и припрема корица
„Стубови културе", Београд

Издавач
„Стубови културе", Београд
Градиштанска 15
тел. 011/2403-122, 2404-687
e-mail: redakcija@stubovi.co.yu
www.stubovi.co.yu

За издавача
Весна Тешић

Штампа и повез
„АМД систем", Београд

Тираж
1000 примерака

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије

75.052.046(497.11)"12/13"
726.54(497.11)
271.222(497.11) - 526.62"12/13"

ВОЈВОДИЋ, Драган
Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу / Драган Војводић.
- Београд : Стубови културе, 2005 (Београд : АМД систем), - 245 стр., с таблама : илустр. ; 29 cm. - (Библиотека Монографије)

Тираж 1000. - Напомене уз текст: - Summary: Wall Paintings of the St. Achileos Church in Arilje. - Регистар

а) Црква Светог Ахилија - Фреске

ISBN=86-7979-109-1
COBISS.SR-ID=119409164

САДРЖАЈ


IC
XC

Прошло је безмало седамдесет година откако је Николај Љвович Окуњев написао прву и до сада једину темељну монографију о зидном сликарству древне ариљске цркве. Од тог времена, историја средњовековне уметности брзо је напредовала као дисциплина. У њеном окриљу развило се мноштво нових методолошких приступа, а сазнања о култури и уметности српске средњовековне државе знатно су обогаћена и продубљена. Објављен је и већи број плодоносних расправа о самом зидном сликарству цркве Светог Ахилија у Ариљу, које је, након конзерваторско-рестаураторских захвата, проговорило изнова пробуђеним сјајем. Тако прочишћена и спознајно обогаћена слика живописа ариљске цркве – важне владарске задужбине и епископске катедре – поставила је пред нашу културну средину задатак објављивања нове монографије о старом споменику сликарства, засноване на начелима модерне науке и стандардима савременог издаваштва. У сарадњи са „Стубовима културе“, прихватили смо се тог задатка свесни његове сложености и озбиљности. Надамо се, ипак, да ће наша књига на достојан начин заокружити монографску целину о Ариљу, чији први и основни део представља недавно објављена студија Милке Чанак-Медић посвећена историји, архитектури и просторном склопу некадашњег манастира.

Ова књига проистекла је из магистарског рада „Живопис цркве Светог Ахилија у Ариљу“, одбрањеног на Филозофском факултету у Београду 1999. године. Тему рада изабрали смо у договору с професорком Горданом Бабић, под чијим је надзором започето прикупљање основне грађе о споменику и њена обрада. Након преране смрти Гордане Бабић менторску бригу над израдом тезе преузео је професор Иван Ђорђевић. У многим разговорима вођеним с њим о кључним питањима развоја старе српске уметности и научним приступима тим проблемима коначно су се обликовале спознаје на којима се темељи наша студија. Менторска помоћ професора Ђорђевића није се, међутим, сводила на кабинетски рад. Нека наша запажања и закључке он је проверавао у самом Ариљу, стављајући на располагање своје богато теренско искуство и фотографско умеће за стварање драгоцене документације. Без ње би илустративни део ове књиге имао знатно мању вредност. Као поуздан саветодавац и рецензент, покојни професор Ђорђевић наставио је да бди над књигом безмало до њеног уласка у штампу. С тугом помишљамо на то да је он неће држати у рукама као скромно уздарје и израз искрене захвалности благом учитељу, племенитом колеги и драгом пријатељу. Благонаклоношћу, корисним примедбама и саветима задужила су нас и друга два члана комисије пред којом је одбрањен поменути магистарски рад - професорка Марица Шупут и др Смиљка Габелић. Поштованој колегиници Габелић захвални смо, такође, што је ову књигу препоручила издавачу и повољно је оценила у писаној рецензији.

У време када је текст књиге добијао коначан облик прочитао га је према нама увек добронамерни професор Сретен Петковић. Уз речи охрабрења, он је изнео низ вредних примедби и корисних предлога. Исто тако подстицајна била су запажања колеге и пријатеља мр Миодрага Марковића. Ни он није жалио труда и времена да ишчита сва значајнија поглавља књиге док је била у рукопису. Понеком важном примедбом и несебично уступљеним податком задужили су нас професор Бранислав Тодић и професорка Татјана Суботин-Голубовић, а провером превода на енглески језик, односно језикословним поукама колегинице мр Јелена Ердељан и Ивана Игњатовић.

Приликом припреме илустративног дела књиге непроцењиву помоћ пружио нам је саветима, утицајним препорукама и колегијалном предусретљивошћу академик Гојко Суботић. Од кључне важности била је при том и доброта мр Вилијема Тејлора-Хостетера. Он се одазвао молби да у Ариље допреми нарочиту фотографску опрему, коју је сам осмислио и склопио, и да њоме изврши дигитално снимање највиших зона ариљског живописа. Наравно, то снимање не би било могуће обавити без одобрења и благослова Његовог преосвештенства епископа жичког господина Хризостома и домаћинске љубазности ариљског пароха, протојереја ставрофора Милоша Спасојевића. И овом приликом искрено им захваљујемо. Посебну љубазност

и дарежљивост показала је госпођа Зденка Живковић. Она нам је уступила право на објављивање цртежа ариљског живописа изведених руком њеног покојног супруга, заслужног сликара конзерватора Бранислава Живковића.

Многи од појединаца који су допринели настанку и објављивању ове књиге задужили су нас превасходно као представници угледних институција. Најпре морамо поменути Филозофски факултет у Београду и запослене у његовом Центру за научно-техничку документацију, односно у Медијатеци и Библиотеци Одељења за историју уметности. Готово у истој мери дужни смо да истакнемо љубазну и стручну помоћ колега из Републичког завода за заштиту споменика културе и Византолошког института САНУ, затим Народног музеја у Београду и Археографског одељења Народне библиотеке Србије, као и Библиотека Богословског факултета СПЦ и Српске патријаршије. Присећајући се свих њих, увиђамо колико је за стварање ове књиге била важна подршка културне средине којој с поносом припадамо.

Желимо на крају да изнесемо неколико напомена о самом садржају књиге. Мада је он одређен методолошким оквирима савремених медиевистичких истраживања уметничких споменика, студија има помало неуобичајену структуру. Читалац ће одмах уочити да је разматрање тематског програма живописа добило првенство и да је потпуно одвојено од истраживања иконографије. Такав методолошки поступак није изабран без разлога. Особени богословски и идеолошки искази, оствaривани у живопису српских црквава XIII века пре свега у сфери програма, јасније се могу сагледати једино ако се нарочитом избору и распореду сликаних тема поклони засебна пажња. С друге стране, издвојено разматрање програма Ариља омогућено је околношћу да споменици византијског монументалног сликарства XIII столећа, па и они настали у Србији, немају разуђену иконографску слојевитост живописа XIV века. Та слојевитост добиће значајну улогу у нијансираном дефинисању тема и одређивању идејних нагласака тематских програма тек у доба „зреле ренесансе Палеолога“. На крају књиге, помало мимо обичаја, нашао се додатак у којем је издвојен претежан део грађе важне за проучавање ариљског зидног сликарства. Ти разрешени натписи, схеме с распоредом живописа и цртежи фресака, међутим, повезани су међусобно низом упутница, које их истовремено везују за расправна поглавља студије. Намера нам је била да на тај начин читаоцу понудимо прегледнију поделу сложене и разнородне материје књиге и омогућимо му лакше кретање кроз њу. Верујемо да смо у томе бар делимично успели.

У Београду, 19. јула 2004. године

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

AAA = Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν (Атина)

AΔ = Ἀρχαιολογικόν Δελτίον (Атина)

Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, *Росписи художника Тевдоре* = Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тбилиси 1966.

Албани, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας* = Ц. Албани, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας στόν Μουρνέ τῆς Κρήτης*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 211-222.

Albani, *Chrysaphitissa* = J. P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athen 2000.

Амиранашвили, *Дамианэ* = Ш. Амиранашвили, *Грузинский художник Дамианэ*, Тбилиси 1974.

Andronikof, *Le cycle pascal* = C. Andronikof, *Le cycle pascal. Le Sens des Fêtes II*, Paris1985.

Αντίφωνον = *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Солун 1994.

Архиепископ Данило II = *Архиепископ Данило II и његово доба.* Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти. Децембар 1987, Београд 1991.

L'art byzantin du XIII[e] siècle = *L'art byzantin du XIII[e] siècle. Symposium de Sopoćani (1965)*, Beograd 1967.

Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe* = Athanase d'Alexandrie, *Contre les païens et Sur l'Incarnation du Verbe*, SC 18, Paris 1947.

Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius* = M. Aubineau, *Les Homélies festales d'Hésychius de Jérusalem*, Vol. I: Les homélies I-XV, Sub. Hag. 59, Paris 1978.

Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre* = M. Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre sur la Nativité du Seigneur*, OCP 26/2 (Roma 1960), 221-250.

Αφιέρωμα = Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα, Солун 2001.

Actes de Chilandar = *Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, Deuxième partie, Actes slaves*, publié par L. Petit et. B. Korablev, BB 19, Приложение No 1 (St. Petersbourg 1915).

Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама* = Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in: Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 105-125.

Бабић, *Краљева црква* = Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987.

Бабић, *Литургијски текстови* = Г. Бабић, *Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих Апостола у Пећи*, ЗЗСК 18 (Београд 1967), 75-84.

Бабић, *Низови портрета* = Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII-XVI в.)*, in: *Сава Немањић – Свети Сава*, 319-340.

Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда* = Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУ 11 (1975), 3-41.

Бабић, *О портретима у Рамаћи* = Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУ 15 (1979), 151-176.

Г. Бабић, *О реконструкцији оштећених епиграма и натписа* = Г. Бабић, *О реконструкцији оштећених епиграма и натписа на портрету Светог Саве у јужној певници Светих Апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе 15 (Београд 1964), 159-164.

Бабић, *Христолошке распре* = Г. Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУ 2 (1966), 11-29.

Babić, *Les croix à cryptogrammes* = G. Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII[e] et XIV[e] siècles*, in: Byzance et les Slaves. Études de Civilisation. Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 1-13.

Babić, *Les chapelles annexes* = G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969.

Бакалова, *Бачковската костница* = Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977.

Бакалова, *Беренде* = Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976.

Baltoyanni, *Christ the Lamb* = C. Baltoyanni, *Christ the Lamb and the ἐνώτιον of Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 53-58.

Barbu, *Pictura* = D. Barbu, *Pictura murală din Ţara Românească în secolul al XIV-lea*, Bucureşti 1986.

Bertonière, *Easter Vigil* = G. Bertonière, *The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in Greek Church*, Roma 1972.

Благојевић, *О националним и државним интересима* = М. Благојевић, *О националним и државним интересима у делима Доментијана – Срби изабрани народ*, Историјски гласник, св. 1-2, Београд 1994, 15-27.

Богдановић, *Каталог* = Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978.

Божанствене литургије = *Божанствене литургије*, превео архимандрит др Јустин Поповић, Београд 1978.

Bornert, *Les commentaires* = R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie*, Paris 1966.

Бошковић, *Неколико натписа* = Ђ. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава*, Споменик Српске краљевске академије, књ. 87, други разред; Филозофско-филолошке, друштвене и историјске науке, књ. 68 (1938), 3-19.

Бошковић, Ненадовић, *Градац* = Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1950.

Boyd, *Panagia Amasgou* = S. Boyd, *Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings*, DOP 28 (1974), 276-328.

Brightman, *Liturgies* = F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western, I Eastern Liturgies*, Oxford 1896.

Бубало, *Полуверци* = Ђ. Бубало, *Полуверци*, in: ЛССВ, 549.

Byzantinisches Kreta = M. Barboudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983.

BZ = Byzantinische Zeitschrift (München)

Vaillant, *L'Homélie d'Épiphane* = A. Vaillant, *L'Homélie d'Épiphane sur l'ensevelissement du Christ*, Radovi Staroslovenskog instituta 3 (Zagreb 1958), 7-100.

Варалис, *Παρατηρήσεις γιὰ τὴ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ* = Ј. Д. Варалис, *Παρατηρήσεις γιὰ τὴ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο*, ΔΧΑΕ, 19 (1996-1997), Атина 1997, 201-220.

Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμόρφης Ἐκκλησίας* = А. Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμόρφης Ἐκκλησίας στὴν Ἀθῆνα*, Атина 1971.

ВВ = Византийский временник (Санктпетербургъ, Москва)

Velmans, *L'église de Khé* = T. Velmans, *L'église de Khé, en Géorgie*, Зограф 10 (1979), 71-82.

Velmans, *La peinture* = T.Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, Paris 1977.

Velmans, *Le portrait* = T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues, in: Art et société à Byzance sous les Paléolgues*, Bibliothèque de l'institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, 4, Venice 1971.

Velmans, *Le rôle du décor architectural* = T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, CA 14 (Paris 1964), 183-216.

Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi* = T. Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres*, CA 27 (1978), 147-161.

Вернадскiй, *Византiйскiя ученiя о власти царя и патрiарха* = Г. В. Вернадскiй, *Византiйскiя ученiя о власти царя и патрiарха*, in: *Сборникъ Н. П. Кондакова*, 143-154.

Вздорнов, *Волотово* = Г. И. Вздорнов, *Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Москва 1989.

Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија* = Д. Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Саопштења 34 (2002), 95-107.

Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions* = D. Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes. The Formational Factors of One Particular Painting Assemblage*, in: *Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции*. Тезисы докладов Международной конференции, Москва 17-19 октября 2000 г, С.-Петербург 2000, 4-7.

Војводић, *Из ариљског иконографског програма* = Д. Војводић, *Из ариљског иконографског програма. Избор и распоред сцена христолошко-теотоколошког циклуса*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 99-117.

Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана* = Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана Првомученика у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 537-563.

Војводић, *О ликовима првосвештеника* = Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, ЗРВИ 37 (1998), 121-150.

Војводић, *Портрети* = Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 265-297.

Војводић, *Прилог* = Д. Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу. Наос и олтарски простор*, Гласник ДКС 20 (1996), 91- 96.

Vojvodić, *Un regard nouveau* = D. Vojvodić, *Un regard nouveau sur la représentation du Concile de saint Siméon-Nemanja à Arilje*, Cahiers Balkaniques 31, Paris 2000, 11-20.

Walter, *Art and Ritual* = Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

Walter, *Death in Byzantine Iconography* = Ch. Walter, *Death in Byzantine Iconography*, Eastern Churches Rewiew 8 (1976), 113-127.

Walter, *L'iconographie des conciles* = Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.

Walter, *Icons of the First Council* = Ch. Walter, *Icons of the First Council of Nicaea*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), Атина 1992, 209-218.

Walter, *IC XC NI KA* = Ch. Walter, *IC XC NI KA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross*, REB 55 (1997), 193-215.

Walter, *The Names of the Council Fathers* = Ch. Walter, *The Names of the Council Fathers at Saint Sozomenus, Cyprus*, REB 28 (1970), 189-206.

Walter, *Portraits of local bishops* = Ch. Walter, *Portraits of local bishops: a note on their significance*, ЗРВИ 21 (1982), 1-17.

Walter, *Prophet Habakkuk* = Ch. Walter, *The Iconography of the Prophet Habakkuk*, REB 47 (1989), 251-260.

Walter, *Le souvenir du II[e] concile de Nicée* = Ch. Walter, *Le souvenir du II[e] concile de Nicée dans l'iconographie byzantine*, in: *Nicée II*, 167-182.

Walter, *Heretics* = Ch. Walter, *Heretics in Byzantine Art*, Eastern Churches Review 3 (Oxford 1970), 40-49.

Weitzmann, *A Metamorphosis Icon* = K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai*, Starinar, n. s. 20 (Beograd 1969), 415-421.

Weitzmann, *Castelseprio* = K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951.

Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs* = K. Weitzamnn, M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, Volume II. Octateuch, Princeton 1999, Plates, Text.

Wenger, *L'Assomption* = A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^{e} au X^{e} siècle*, Paris 1955.

Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition* = L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe*, Byzantinoslavica 3/1 (1931), 134-173.

Габелић, *Манастир Лесново* = С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998.

Габелић, *Представе Петозарних мученика* = С. Габелић, *Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи*, Зограф 29 (2002-2003), 191-198.

Габелић, *Станичење* = С. Габелић, *Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (1987), 22-35.

Габелић, *Циклус Арханђела* = С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991.

Гавриловић, *Живопис вестибила* = З. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници. Избор тема и симболика*, in: *Студеница и Византијска уметност*, 185-191.

Galavaris, *The Illustrations* = G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.

Garidis, *L'ange à cheval* = M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantin*, Byzantion 42 (Bruxelles 1972), 23-59.

Гелати. Архитектура, мозаики, фрески = *Гелати. Архитектура, мозаики, фрески*, автори предисловия Р. Меписашвили, Т. Вирсаладзе, Тбилиси 1982.

Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries* = S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London 1999.

GIDBiH = Godišnjak Istorijskog društva Bosne i Hercegovine (Sarajevo)

Гласник ДКС = Гласник Друштва конзерватора Србије (Београд).

Гласник ДСС = Гласникъ Друштва србске словесности (Београд).

Гласник СУД = Гласник Српског ученог друштва (Београд).

Глигоријевић-Максимовић, *Скинија* = М. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечнима. Порекло и развој иконографске теме*, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 319-334.

Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie* = J. Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie: édition et commentaire*, Travaux et mémoires 2 (Paris 1967), 1-313.

Грабар, *Боянската църква* = А. Грабар, *Боянската църква*, София 1978.

Grabar, *L'empereur* = A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.

Grabar, *L'iconoclasme byzantin* = A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.

Grabar, *Portraits oubliés* = A. Grabar, *Portraits oubliés d' empereurs byzantins*, in: idem, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, I, Paris 1968, 191-193.

Grabar, *Les revêtements* = A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen âge*, Venise 1975.

Grabar, *Un rouleau liturgique* = A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954), 163-199.

Gravgaard, *Inscriptions* = A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979.

Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse*, = Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse*, SC 1bis, Paris 1955.

Грозданов, *Ахил Лариски* = Ц. Грозданов, *Ахил Лариски во византиската и поствизантиската живопис*, Зборник. Средновековна уметност 3 (Скопје 2001), 7-30.

Грозданов, *Визијата на Петар Александриjски* = Ц. Грозданов, *Визијата на Петар Александриjски во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитет во Скопје, кн. 8 (34), Скопје 1982, 115-122.

Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски* = Ц. Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски и неговиот одраз во ликовната уметност*, Ликовна уметност 8-9 (Скопје 1983), 71-84.

Грозданов, *Охридско зидно сликарство* = Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980.

Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge* = C. Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine à la fin du XIII^{e} siècle et vers 1300*, Зограф 26 (1997), 55-63.

Грујић 3-I-65 = Требник српске редакције из треће четвртине XIII века, Музеј Српске православне цркве, Грујићева збирка, 3-I-65.

ГСНД = Гласник Скопског научног друштва (Скопље).

Давидивић-Радовановић, *Сибила* = Н. Давидивић-Радовановић, *Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке*, ЗЛУ 9 (1973), 29-42.

Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition* = S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, SC 8O, Paris 1961.

Daniélou, *Bible et liturgie* = J. Daniélou, *Bible et liturgie. La théologie biblique des Sacraments et des fêtes d'après des Pères de l'Église*, Paris 1958.

Daniélou, *Sacramentum Futuri* = J. Daniélou, *Sacramentum Futuri. Étude sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950.

Данило Други, *Животи* = Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, Београд 1988.

Данилови наставључи = *Данилови наставључи. Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника*, Београд 1989.

DACL = Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par F. Cabrol et H. Leclercq, t. I-XV, Paris 1913-1953.

Dvornik, *Greek Uniats and Number of Oecumenical Councils* = F. Dvornik, *Greek Uniats and Number of Oecumenical Councils*, in: Studi e testi 232, [=Melanges E. Tisserant, II, Orient Chrétien, i.], 93-101.

Demus, *Norman Sicily* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.

Demus, *San Marco in Venice* = O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I-II, Chicago-London 1984.

Derbes, *Passion* = A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996.

Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, II = S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, II, Paris 1970.

Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus* = S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris. gr. 510. A Stydy of the Connections between Text and Images*, DOP 16 (1962), 197-228.

Дечани 38 = Минеј за децембар српске редакције, трећа четвртина XIV века, манастир Дечани, рукопис бр. 38.

Дечани 141 = Паримејник српске редакције, средина XIII века, манастир Дечани, рукопис бр. 141.

Джурова, *Томичов псалтир* = А. Джурова, *Томичов псалтир*, в два тома, София 1990.

Didyme l'Auveugle, *Sur Zacharie* = Didyme l'Auveugle, *Sur Zacharie*, I-III, SC 83-85, Paris 1962.

Diez, Demus, *Byzantine Mosaics* = E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge 1931.

Димитрова, *Манастир Матејче* = Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002.

Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина* = М. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, ЗРВИ 3 (1955), 49-80.

Динић, *Српске земље* = М. Динић, *Српске земље у средњем веку*, Београд 1978.

Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. апостолима у Солуну* = Н. Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну*, Зограф 21 (1990), 62-70

Дмитрiевскiй, *Описание* = А. Дмитрiевскiй, *Описанiе литургическихъ рукописей хранящихся въ библiотекахъ православнаго востока*, томъ I, Кiевъ 1895; томъ II, Кiевъ 1901; томъ III, Петроградъ 1917 (репр. Hildesheim 1965)

Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона* = Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, Београд 1988.

DOP = Dumbarton Oaks Papers (Washington)

DOS = Dumbarton Oaks Studies (Cambridge; Washington)

Драгојловић. *Крстијани* = Д. Драгојловић. *Крстијани и јеретичка црква Босанска*, Београд 1987.

Драндакис, *'Από τίς τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν* = Н. Драндакис, *'Από τίς τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν (1286)*, ΔΧΑΕ 12 (1986), 203-238.

Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης* = Н. Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Атина 1995.

Дросојани, *Σχόλια* = Ф. Дросојани, *Σχόλια στις τοιχογραφίες της εκκλησίασ του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια της Μάνης*, Атина 1982.

Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique* = S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, in: *L'art byzantin du XIII^e siècle*, 35-46.

Dufrenne, *L'Illustration des psautiers grecs*, I = S. Dufrenne, *L'Illustration des psautiers grecs du moyen âge*, I, Paris 1966.

Dufrenne, *La manifestation divine* = S. Dufrenne, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, in: *Nicée II*, 185-205.

Dufrenne, *Mistra* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

ΔΧΑΕ = Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας (Атина).

Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле* = И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995.

Ђорђевић, *Зидно сликарство 1322-1430/1* = И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство 1322-1430/1*, in: *Манастир Хиландар*, Београд 1998, 243-248.

Djordjević, *Imagines clipeatae* = I. M. Djordjević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII^e siècle*, ЗЛУ 16 (1980), 13-21.

Ђорђевић, *Капела краља Драгутина* = И. М. Ђорђевић, *Капела краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима*, Рачански зборник 3 (Бајина Башта 1998), 48-53.

Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама* = И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, in: Осам векова Студенице. Зборник радова, Београд 1986, 197-200.

Ђорђевић, *О портретима у Ариљу* = И. М. Ђорђевић, *О портретима у Ариљу. Слика и историја*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 139-144.

Djordjević -Marković, *On the Dialogue Relationship* = I. M. Djordjević - M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Зограф 28 (2002), 13-48.

Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског* = И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења 15 (1983), 35-42.

Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса* = И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17 (1981), 77-108.

Ђурић, *Велика дела византијског сликарства* = В. Ј. Ђурић, *Велика дела византијског сликарства с краја XIII века*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 71-74.

Ђурић, *Византијске фреске* = В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974.

Ђурић, *Историјске композиције* = В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове*

књижевне ӣаралеле, II , ЗРВИ 10 (1967), 121-148; III, ЗРВИ 11 (1968), 99-119.

Ђурић, *Лоза срӣских владара у Сӣуденици* = В. J. Ђурић, *Лоза срӣских владара у Сӣуденици*, in: Зборник у част Војислава Ђурића, Београд 1992, 67-79.

Djurić, *La peinture de Chilandar* = V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, ХЗ 4 (1978), 31-62.

Ђурић, *Раванички живоӣис и лиӣургија* = В. J. Ђурић, *Раванички живоӣис и лиӣургија*, in: *Манасӣир Раваница. Сӣоменица о шесӣој сӣогодишњици*, Београд 1981, 45-86.

Ђурић, *Соӣоћани* = В. J. Ђурић, *Соӣоћани*, Београд 1963.

Ђурић, *Срӣско сликарсӣво на врхунцу* = В. J. Ђурић, *Срӣско сликарсӣво на врхунцу*, in: *Исӣорија срӣског народа*, 408-433.

Djurić, *La symphonie* = V. J.Djurić, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise dans la peinture murale en Serbie medievale*, in: Свети Сава у српској историји и традицији, 203-223.

Ђурић, *Црква Св. Пеӣра у Богдашићу* = В. J. Ђурић, *Црква Св. Пеӣра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985), 26-38.

Ђурић (С.), *Љубосӣиња* = С. Ђурић, *Љубосӣиња. Црква Усӣења Богородичиног*, Београд 1985.

Djurić (S.), *Some Variants of the Officiating Bishops* = S. Djurić, *Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century*, XVI. internationaler Byzantinistenkongress, Wien 1982, II/5, 481-485.

Eastmond, *Royal Imagery* = A. Eastmond, Royal Imagery in Medieval Georgia, Pennsylvania 1998.

L'Église dans la liturgie = *L'Église dans la liturgie*. Conférences Saint Serge, XXVIe Semaine d'Études Liturgiques, Paris 26-29 Juin 1979, éd. A. M. Triacca et A. Pistoia, Roma 1980.

ΕΕΒΣ = Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν (Атина)

EO = Échos d'Orient (Paris)

Epstein, *Tokali Kilise* = A. Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, DOS 22, Washington 1986.

Éphrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile* = Éphrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, SC 121, Paris 1966.

Живковић, *Ариље* = Б. Живковић, *Ариље. Расӣоред фресака*, Београд 1970.

Живковић, *Богородица Љевишка* = Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Црӣежи фресака*, Београд 1991.

Живковић, *Грачаница* = Б. Живковић, *Грачаница. Црӣежи фресака*, Београд 1989.

Живковић, *Доња Каменица* = Б. Живковић, *Доња Каменица. Црӣежи фресака*, Београд 1987.

Живковић, *Каленић* = Б. Живковић, *Каленић. Црӣежи фресака*, Београд 1982.

Живковић, *Милешева* = Б. Живковић, *Милешева. Црӣежи фресака*, Београд 1992.

Живковић, *Павлица* = Б. Живковић, *Павлица. Црӣежи фресака*, Београд 1993.

Живковић, *Ресава* = Б. Живковић, *Ресава. Црӣежи фресака*, Београд 1983.

Живковић, *Соӣоћани* = Б. Живковић, *Соӣоћани. Црӣежи фресака*, Београд 1984.

ЗАФ = Зборник Архитектонског факултата Универзитета у Београду (Београд)

ЗЗСК = Зборник заштите споменика културе (Београд)

Зидно сликарсӣво манасӣира Дечана = *Зидно сликарсӣво манасӣира Дечана. Грађа и Сӣудије*, Београд 1995.

ЗЛУ = Зборник за ликовне уметности (Нови Сад)

ЗНМ = Зборник Народног музеја (Београд)

Зограф = Зограф: часопис за средњовековну уметност (Београд)

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института (Београд)

ЗФФ = Зборник Филозофског факултета (Београд)

Иванова, *„Възӣявам ӣе, оӣче Ахилие"* = К. Иванова, *„Възӣявам ӣе, оӣче Ахилие, на архиереиӣе украса". Издание на ӣексӣа на сръбскаӣа служба за св. Ахил*, Археографски прилози 24 (Београд 2002), 143-175.

Иванова, *Неизвесӣна сръбска служба* = К. Иванова, *Неизвесӣна сръбска служба за св. Ахил Лариски (Пресӣански)*, Старобългарска литература 31 (София 1999), 24-40.

Иванова, *Служба на св. Ахил* = К. Иванова, *Служба на св. Ахил Лариски (Пресӣански) оӣ синайския ӣразничен миней No 25*, Paleobulgarica 15/4 (1991), 11-22.

ИГ = Историјски гласник; Орган Историјског друштва НР Србије (Београд)

Иконе = К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хаџидакис, М. Алпатов, Т. Воинеску, *Иконе*, Београд 1983.

Istorija srpskog naroda = *Исӣорија срӣског народа*, I, Београд 1981.

Jagić, **Словѣньскаꙗ псалътырь** = V. Jagić, ***Словѣньскаꙗ псалътырь***. *Psalterium Bononiense. Interpretationem veterem Slavicam*, Vindobonae, Berolini, Petropoli 1907

Jagić, Supplementum psalterii bononiensis = V. Jagić, *Supplementum psalterii bononiensis. Incerti auctoris explanatio psalmorum graeca, ad fidem codicum edidit V. Jagić*, Vindobonae 1917.

Јанковић, *Еӣискоӣије и миӣроӣолије* = М. Јанковић, *Еӣискоӣије и миӣроӣолије срӣске цркве у средњем веку*, Београд 1985

Јанц, *Орнаменӣи фресака* = З. Јанц, *Орнаменӣи фресака из Србије и Македоније од 12. до средине 15. века*, Београд 1961.

Jerphanion, *Les églises rupestres*, = G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byznatin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Texte I-II, Palnches I-III, Paris 1925-1942.

Jerphanion, *Épiphanie et théophanie* = G. de Jerphanion, *Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien*, in: idem, *La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, I, Paris-Bruxelles 1930, 165-188.

Јовановић-Стипчевић, *Служба Акаӣисӣу Сӣефана Дечанског* = Б. Јовановић-Стипчевић, *Служба Акаӣисӣу Сӣефана Дечанског Лонгина Зографа*, Археографски прилози 12 (Београд 1990), 93-125.

Jolivet-Lévy, *Cappadoce* = C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Johnson, *The Tree of Jesse Window of Chartres* = J. R. Johnson, *The Tree of Jesse Window of Chartres: Laudes Regiae*, Speculum 36/1 (1961), 1-22.

Jugie, *La mort et l'Assomption* = M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Studi e testi 114, Città del Vaticano 1944.

Јустин, *Догмашика* = Протосинђел Јустин, *Догмашика йравославне цркве*, II, Београд 1980.

Калић, *Срйски државни сабори у Расу* = Ј. Калић, *Срйски државни сабори у Расу*, Саопштења 29 (1997), 27-32.

The Kariye Djami = P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, Vol. 1- 3, New York 1966; vol. 4: *Studies in the the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton 1975.

Kašanin, *Arilje* = M. Kašanin, *Arilje*, in: Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb 1959, knj. I, 155-156.

Кашанин, *Немањин сабор* = М. Кашанин, *Немањин сабор на фресци у Ариљу*, Политика, 6. јануар 1931, стр. 18.

Кашанин и други, *Сшуденица* = М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манасшир Сшуденица*, Београд 1986.

Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral* = E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990.

Kitzinger, *Feast Cycle* = E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, CA 36 (Paris 1988), 51-73.

Климент Охридски, *Съчинения* = Климент Охридски, *Събрани съчинения*, том I, София 1970; том II, София 1977.

КН = Културно наследство (Скопје)

Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи* = Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУ 4 (1968), 121-166.

Kollias, *Patmos* = E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986.

Константиниди, *Ὁ ναὸς τῆς Φανερωμένης* = Х. Константиниди, *Ὁ ναὸς τῆς Φανερωμένης στὰ Φραγκουλιάνικα τῆς Μέσα Μάνης*, Атина 1998.

Ќорнаков, *По конзервашорскиШе рабоШи* = Д. Ќорнаков, *По конзерваШорскиШе рабоШи во цркваШа Св. Богородица Перивлейшос (Св. КлименШ) во Охрид*, КН 2 (1961), 73-93.

Костовска, *Св. Никола во Варош* = П. Костовска, *ПрограмаШа на живойисоШ на цркваШа Св. Никола во Варош кај Прилей и нејзинаШа функција како гробна кайела*, Зборник. Средновековна уметност 3 (Скопје 2001), 50-75.

Koumoussi, *Les peintures murales* = A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Athènes 1987.

Коцо, Миљкови‹-Пепек, *Мансшир* = Д. Коцо, П. Миљкови‹-Пепек, *МансШир*, Скопје 1958.

Красносельцевъ, *Машеріалы* = Н. Красносельцевъ, *Машеріалы для исшоріи чинойослѣдованія лишургіи свяшаго Іоанна Злашоусшаго*, Казань 1889.

Красносельцевъ, *О древнихъ лишургическихъ шолкованіяхъ* = Н. Красносельцевъ, *О древнихъ лишургическихъ шолкованіяхъ*, Одесса 1894.

Красносельцевъ, *Объясненіе лишургіи* = Н. Красносельцевъ, *Объясненіе лишургіи сосшавленное Феодоромъ ейискойомъ андидскимъ*, Казань 1884.

Красносельцевъ, *Свѣдѣнія* = Н. Красносельцевъ, *Свѣдѣнія о нѣкошорыхъ лишургическихъ рукойисяхъ Ваишканской библіошеки*, Казань 1885.

Ксингопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων* = А. Ксингопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Атина 1957.

Kühnel, *Wall Painting* = G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988.

Kühnel, *Die Konzilsdarstellungen* = G. Kühnel *Die Konzilsdarstellungen in der Geburtskirche in Bethlehem: ihre kunsthistorische Tradition und ihr kirchenpolitisch-historischer Hintergrund*, BZ 86/87 (1993/1994), Heft 1, 86-107.

Лађевић, Живковић, *Радови на живойису у Ариљу, Велућу и Јежевици* = М. Лађевић, Б. Живковић, *Радови на живойису у Ариљу, Велућу и Јежевици*, Саопштења 1 (1956), 42-44.

Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески* = В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, Москва 1973.

Лазарев, *Исшория* = В. Н. Лазарев, *Исшория визаншийской живойиси*, I-II, Москва 1986[2].

Лазарев, *Мозаики Софии Киевской* = В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960.

Лазарев, *О росйиси Софии Новгородской* = В. Н. Лазарев, *О росйиси Софии Новгородской*, in: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода, Москва 1968, 7-62.

Lafontaine Dosogne, *L'évolution du programme décoratif* = J. Lafontaine Dosogne, *L'évolution du programme décoratif des églises*, in: Rapports et Co-Rapports du XV[e] CIÉB, III. Art et Archéologie, Athens 1976.

Lafontaine Dosogne, *L'enfance de la Vierge* = J. Lafontaine Dosogne, *L'iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Tome I, Bruxelles 1992[2].

Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: *The Kariye Djami*, vol. IV, 197-241.

Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, in: *The Kariye Djami*, vol. IV, 163-194.

Lafontaine-Dosogne, *Nativité* = J. Lafontaine-Dosogne, *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien*, in: Miscellanea codicologica F. Masai dicata, Tome I, Gand 1979, 11-21.

Lafontaine-Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare* = J. Lafontaine-Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare*, CA 17 (Paris 1967), 45-58.

Lécuyer, *Le Sacerdoce* = J. Lécuyer, *Le Sacerdoce dans le Mystère du Christ*, Paris 1957.

Лидов, *Образ „Хрисша-архиерея"* = А. М. Лидов, *Образ „Хрисша-архиерея" в иконографической йрограмме Софии охридской*, Зограф 17 (1896), 5-19.

Лидов, *„Хрисшос-священник"* = А. М. Лидов, *„Хрисшос-священник" в иконографических йрограммах XI-XII веков*, ВВ 55 (80) (Москва 1994), 187-192.

Лобковски = Паримејник Лобковског, бугарске редакције из 1294-1320, Москва, Збирка Хлудова бр. 142.

Logvine, *Sainte-Sophie* = G. Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev*, Kiev 1971.

Loerke, *The Monumental Miniature* = W. C. Loerke, The Monumental Miniature, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, 61-97.

Лордкипанидзе, *Цаленджиха* = И. Лордкипанидзе, *Роспись в Цаленджиха*, Тбилиси 1992.

ЛССВ = *Лексикон срйског средњег века*, приредили С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999.

Lundberg, *La typologie baptismale* = P. Lundberg, *La typologie baptismale dans l'ancienne Église*, Uppsala 1942.

Љубинковић, *Црква Свейог Николе у Сйаничењу* = Р. Љубинковић, *Црква Свейог Николе у Сйаничењу*, Зограф 15 (1984), 76-82.

Мавродинова, *Мелник* = Л. Мавродинова, *Църквайа Свейи Никола йри Мелник*, София 1975.

Мавродинова, *Сйеннайа живойис* = Л. Мавродинова, *Сйеннайа живойис в България до края на XIV век*, София 1995

Мавропулу-Цуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Κουμπελίδικη* = Х. Мавропулу-Цуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριᾶς*, Солун 1973.

Maguire, *The Iconography of Symeon* = H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34/35 (1980-1981), 261-269.

Мако, *Особеносйи йосйуйака размеравања* = В. Мако, *Особеносйи йосйуйака размеравања и йройорционисања у ариљском живойису*, in: *Свейи Ахилије у Ариљу*, 161-173.

Малицкій, *Черйы йалесйинской и восйочной иконографій* = Н. Малицкій, *Черйы йалесйинской и восйочной иконографій въ визанйійской йсалйири съ иллюсйарціями на йоляхъ йийа Хлудовской*, SK I (1927), 49-63.

Mango, *The Art* = C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Clifs 1972.

Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија* = С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дийломайичка сйудија*, Београд 1997.

Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније* = С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994.

Марјановић-Душанић, *Мойив Лозе Јесејеве* = С. Марјановић-Душанић, *Мойив Лозе Јесејеве у доба Уроша I*, ЗФФ, серија А: Историјске науке, 18 (1994), 119-125.

Марковић, *О иконографији свейих райника* = М. Марковић, *О иконографији свейих райника у исйочнохришћанској умейносйи и о йредсйавама ових свейийеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарсйво манасйира Дечана*, 567-626.

Марковић, *Појединачне фигуре свейийеља* = М. Марковић, *Појединачне фигуре свейийеља у наосу и йараклисима*, in: *Зидно сликарсйво манасйира Дечана*, 243-263.

Марковић, *Првобийни живойис* = М. Марковић, *Првобийни живойис главне манасйирске цркве*, in: *Манасйир Хиландар*, Београд 1998, 221-242.

Марковић, *Циклус Великих йразника* = М. Марковић, *Циклус Великих йразника*, in: *Зидно сликарсйво манасйира Дечана*, 107-119.

Марковић (В.), *Кйийори* = В. Марковић, *Кйийори, њихове дужносйи и йрава*, ПКЈИФ 5 (1925), 100-124.

Mateos, *Le Typicon* = J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix n° 40, X^e siècle*, t. I-II, OCA 165, 166, Roma 1962-1963.

Megaw, Hawkins, *Perachorio* = A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, DOP 16 (1962), 277-348.

Mercenier, *La prière* = R. P. E. Mercenier, *La prière des Églises de rite byzantin*, II *Les fêtes*, I, *Grandes fêtes fixes*, Monastère de Chevetogne 1953; II, *Les fêtes*, II, *L'Acathiste, la Quinzaine de Pâques, l'Ascension et la Pentecôte*, Monastère de Chevetogne 1948.

Mesarites, *Description* = Nikolaos Mesarites, *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, Greek Text Edited with Translation, Commentary, and Introduction by G. Downey, Translations of the American Philosophical Society, New Series - Vol. 47, Part 6 (Philadelphia 1957).

Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши* = Ф. Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши код Прилейа*, ГСНД 19 (Скопље 1938), 37-52.

Milanović, *The Tree of Jesse* = V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Зограф 20 (1989), 48-59.

Millet, *Athos* = G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, *Les peintures*, Paris 1927.

Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie* = G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, in: Mélanges Charles Diehl, II, Paris 1930, 99-115.

Millet, *Daphni* = G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899.

Millet, *Mistra* = G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile: aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960².

Millet, Velmans, *La peinture* = G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro*, texte et présentation par T. Velmans, Fasc. IV, Paris 1969.

Millet, Frolow, *La peinture* = G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro*, album présenté par A. Frolow, Fasc. II, Paris 1957; Fasc. III, Paris 1962.

Милошевић, *Срби свейийељи* = Д. Милошевић, *Срби свейийељи у сйаром сликарсйву*, in: *О Србљаку*, Београд 1970, 143-268.

Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви сйуйови* = Д. Милошевић, Ј. Нешковић, *Ђурђеви сйуйови у Сйаром Расу*, Београд 1983.

Миљковиќ-Пепек, *Велјуса* = П. Миљковиќ-Пепек, *Велјуса. Манасйир Св. Богородица Милосйива во селойо Велјуса крај Сйрумица*, Скопје 1981.

Миљковиќ-Пепек, *Делойо* = П. Миљковиќ-Пепек, *Делойо на зографийе Михаило и Еуйихиј*, Скопје 1967.

Миљковиќ-Пепек, *Канео* = П. Миљковиќ-Пепек, *Црквайа Св. Јован Богослов – Канео во Охрид*, КН 3 (Скопје 1967), 67-93.

Миљковиќ-Пепек, *Майеријали I* = П. Миљковиќ-Пепек, *Майеријали за македонскайа средновековна умейносй. Фрескийе во свейилишйейо на црквайа Св. Софија во Охрид*, Зборник на археолошкиот музеј 1 (Скопје 1956), 37-67.

Миљковиќ-Пепек, *Материјали III* = П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид*, КН 3 (1971), 1-25.

Миљковић-Пепек, *Порекло једног стилског елемента* = П. Миљковић-Пепек, *Порекло једног стилског елемента на фрескама Св. Софије у Охриду*, ЗРВИ 5 (Београд 1958), 125-128.

Миљковиќ-Пепек, Ангеличин, *Воведение кај Канео* = П. Миљковиќ-Пепек, Г. Ангеличин, *Пештерниот храм Воведение кај Канео во Охрид*, Ликовна уметност 10-11 (Скопје 1985), 25-33.

Миљковиќ-Пепек, Видоеска, *Некои иконографски проблеми* = П. Миљковиќ-Пепек, Б. Видоеска, *Некои иконографски проблеми за претставувањето на св. Ахил Лариски*, in: Тематски зборник на трудови 1, КН 35 (1996), 97-116.

Мирковић, *Православна литургика* = Л. Мирковић, *Православна литургика. Други, Посебни део (свете тајне и молитвословља)*, Београд 1983[3].

Мирковић, *Хеортологија* = Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961.

Michaïlidis, *Saint-Jean le Théologien à Véria* = M. Michaïlidis, *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Théologien à Véria*, in: Actes du XV[e] CIÉB, II B, Athènes 1981, 467-488.

Mouriki, *Nea Moni* = D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, I–II, Athens 1985.

Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa* = D. Mouriki, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas à Platsa du Magne*, Athènes 1975.

Мошин, *Сербская редакция Синодика* = В. А. Мошин, *Сербская редакция Синодика в неделю православия. Анализ текстов*, ВВ 16 (1959), 317-394; Тексты, ВВ 17 (1960), 278-353.

Муретовъ, *Историческій обзоръ чинопослѣдованія проскомидіи* = С. Муретовъ, *Историческій обзоръ чинопослѣдованія проскомидіи до „устава литургіи" константинопольскаго патріарха Филоθея. Опытъ историко-литургическаго изслѣдованія*, Москва 1895.

Муцопулос, *Παναγία ἡ Μαυριώτισσα* = Н. Муцопулос, *Καστοριά. Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, Атина 1967.

Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι* = Н. К. Муцопулос - Г. Димитрокалис, *Γεράκι*, Солун 1981.

Νάξος = М. Хаџидакис, Н. Драндакис, Н. Зиас, М. Ахимасту-Потамиану, А. Василаки-Каракацани, *Νάξος*, Атина 1989.

Nikolajević, *Gli avori e le steatiti* = I. Nikolajević, *Gli avori e le steatiti medievali dei musei civici di Bologna*, Bologna 1991.

Николић, *Запис о живопису Ариља* = Р. Николић, *Запис о живопису Ариља*, Гласник ДКС 5 (1981), 23-29.

Николић, *Конзерваторски запис* = Р. Николић, *Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице. Други део*, Саопштења 19 (1987), 37-79.

Николић, *Прилози проучавању живописа* = Р. Николић, *Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у области Раса*, Рашка Баштина 2 (Краљево 1980), 71-98.

Николић, *Прилози тумачењу средњовековних натписа и записа* = Р. Николић, *Прилози тумачењу средњовековних натписа и записа*, Рашка баштина 3 (Краљево 1988), 43-48.

Nicée II = *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du Colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986, ed. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987.

Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa* = A. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192*, DOP 50 (1996), 1-137.

Обрадовићъ, *Описаніе* = С. Обрадовићъ, *Описаніе окружія ужичкогъ*, Гласник ДСС 10 (1858), 296-339.

Овчинников, *Суздальские златые врата* = А. Н. Овчинников, *Суздальские златые врата*, Москва 1978.

Окуневъ, *Арилье* = Н. Л. Окуневъ, *Арилье. Памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка*, SK 8 (1936), 221-255.

Okunev, *Monumenta artis serbicae* = N. L . Okunev, *Monumenta artis serbicae*, III, Pragae 1931.

Окуневъ, *Портреты* = Н. Л. Окуневъ, *Портреты королей-ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica 2 (1930), 75-96.

Окуневъ, *Составъ росписи* = Н. Л. Окуневъ, *Составъ росписи храма въ Сопочанахъ*, Byzantinoslavica 1 (Prague, 1929), 119-144.

Орландос, *'Η Παρηγορήτισσα* = А. К. Орландос, *'Η Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης*, Атина 1963.

Орлова, *Наружные росписи* = М. А. Орлова, *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь*, Москва 1990.

Острогорски, *Однос цркве и државе у Византији* = Г. Острогорски, *Однос цркве и државе у Византији*, in: idem, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Сабрана дела, књ. V, Београд 1970, 224-237.

OCA = Orientalia Christiana Analecta

OCP = Orientalia Christiana Periodica (Roma)

The „Painter's Manual" = *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, An English translation, with Commentary by P. Hetherington, London 1974.

Panayotova-Piguet, *Karlukovo* = D. Panayotova-Piguet, *Les Façades peintes de Sainte-Marina prés de Karlukovo et l'art de leur temps*, Südost-forschungen 39 (München 1980), 168-190.

Панић, Бабић, *Богородица Љевишка* = Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975.

Пападаки-Оекланд, *Τό Ἅγιο Μανδήλιο* = С. Пападаки-Оекланд, *Τό Ἅγιο Μανδήλιο ὡς τό νέο σύμβολο σέ ἕνα ἀρχαῖο εἰκονογραφικό σχῆμα*, ΔΧΑΕ 14 (1987-1988) Атина 1989, 283-294.

Papadopoulos, *Panagia ton Halkeon* = K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Halkeon in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966.

Папамасторакис, *Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη* = Т. Папамасторакис, *Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη: τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου*, in: Πρακτικὰ Πρώτου Διεθνοῦς Συμποσίου γιὰ τὸ Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου, Арта 1990, Атина 1992, 419-454.

Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου* = Т. Т. Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς Παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Атина 2001.

Папамасторакис, *Ἕνα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου* = Т. Папамасторакис, *Ἕνα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: Οἱ ἐξωτερικές τοιχογραφίες στό καθολικό τῆς μονῆς τῆς Μαυριώρτισσας στὴν Καστοριά*, ΔΧΑΕ 15 (1989-1990), Атина 1991, 221-240.

Папамасторакис, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ἐπισκοπῆς)* = Т. Папамасторакис, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ἐπισκοπῆς) στὴν Κίττα τῆς Μάνης*, ΑΑΑ 20 (1987), Атина 1991, 140-158.

Папамасторакис, *Ἡ σημασία τῶν προφητῶν* = Т. Папамасторакис, *Ἡ σημασία τῶν προφητῶν στὸν τροῦλλο τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος καὶ οἱ ἀντίστοιχες περιπτώσεις τῆς Παναγίας Μυριοκεφάλων καὶ τῆς Παναγίας τῆς Veljusa*, ΑΔ 40 (1985), Атина 1991, 71-91.

P. G. = J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, t. 1-161, Paris 1857-1866.

Пелеканидис, *Καλλιέργης* = С. Пелеканидис, *Καλλιέργης ὅλης Θεσσαλίας ἄριστος ζογράφος*, Атина 1973.

Пелеканидис, *Καστοριά* = С. Пелеканидис, *Καστοριά. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Солун 1953.

Пелеканидис, Хаџидакис, *Καστοριά* = С. Пелеканидис, М. Хаџидакис, *Καστοριά*, Атина 1985.

Петковић, *Дечани*, II = В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941.

Петковић, *Ликови ктитора* = В. Р. Петковић, *Ликови ктитора у старим црквама српским*, Нова искра, год. 10, бр. 10 (1911), 299-304

Петковић, *Н. Л. Окуневъ, Арилье* = В. Р. Петковић, *Н. Л. Окуневъ, Арилье (Seminarium Kondakovianum 8, 1936)*, ПКЈИФ, књ. 16, св. 2 (Београд 1936), 402-403.

Petković, *La peinture serbe* = V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, Musée de l'art, vol. I (Monuments serbes 6), Beograd 1930; vol. II (Monuments serbes 7), Beograd 1934.

Петковић, *Преглед* = В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Посебна издања САН, књ. 157; Одељење друштвених наука, нова серија, књ. 4, Београд 1950.

Петковић, *Старине* = В. Р. Петковић, *Старине: записи, натписи, листине*, Писани споменици, Народни музеј у Београду, књ. 1, Београд 1923.

Петковић (С.), *Ариље* = С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965.

Петковић (С.), *Зидна декорација параклиса св. Стефана* = С. Петковић, *Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи*, ЗЛУ 3 (1967), 133-155.

Петковић (С.), *Зидно сликарство* = С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад 1965.

Петковић (С.), *Морача* = С. Петковић, *Морача*, Београд 1986.

Пећка патријаршија = В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990.

Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице* = Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург 2002.

Писах и потписах = *Писах и потписах. Аутобиографске изјаве средњег века*, приредила Р. Маринковић, Београд 1996.

ПКЈИФ = Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор (Београд)

Покровскій, *Евангеліе* = Н. Б. Покровскій, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи*, С.-Петербургъ 1892.

Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура* = П. Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура XII-XVIII стол. въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королевствѣ*, С.-Петербургъ, 1906.

Popović, *The Old Testament High Priests* = Lj. Popović, *The Old Testament High Priests in Arilje. Their Representation, Related Images, and Theological Significance*, in: *Scholar, Patriot, Mentor. Historical Essays in Honor of Dimitrije Djordjević*, ed. R. B. Spence, L. L. Nelson, New York 1992.

Popović, *The Prophets* = Lj. Popović, *The Prophets in the Drum and Soffits of the Arilje Katholikon. A Study of Figure Identities and Interpretation of Their Texts*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 121-138.

Popović, *Some New Observations* = Lj. Popović, *Some New Observations on Cartoon Relationships between the Frescoes of Sopoćani and Arilje*, Sixth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers, Washington – Oberlin 1980, 39-40.

Поповић, *Фигуре пророка* = Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова*, in: *Архиепископ Данило II*, 443-464.

Popović, *Hitherto Unidentified Prophets* = Lj. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica*, Зограф 19 (1988), 25-43.

Поповић (Д.), *Српски владарски гроб* = Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.

Поповићъ, *Опись Ариля* = В. Поповићъ, *Опись Ариля*, Змајеленъ: лист за умне, забавне и материялне интересе / издае и уређује А. Андрићъ, год. 12, бр. 4, бр. 5 (1868).

POC = Proche-Orient Chrétien (Jérusalem)

Првовенчани, *Сабрани списи* = Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, Београд 1988.

Привалова, *Роспись Тимотесубани* = Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980.

Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas* = J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Prophetologium = *Prophetologium*, ed. C. Höeg et G. Zuntz, *Monumenta musicae byzantinae Lectionaria*, edenda curaverunt C. Höeg et S. Lake, Vol. I, fasc. 1-6, Copenhagen 1939-1970.

Пурковић, Српски епископи = М. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњега века*, Хришћанско дело III/4-6 (Скопље 1937), 245-264, 323-338, 405-419.

ПХАЕ = Πρακτικά τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (Атина)

Радовановић, *Руно Гедеоново* = Ј. Радовановић, *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству*, in: idem, *Иконо-*

графска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, 83-88.

Радојичић, *Књижевна збивања* = Ђ. Сп. Радојичић, *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, Нови Сад 1967.

Радојчић, *Милешева* = С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963.

Радојчић, *Натпис МАРПОУ* = С. Радојчић, *Натпис МАРПОУ на ариљским фрескама*, Глас Српске академије наука, 234, књ. 7 (Београд 1959), 40-45.

Радојчић, *Пилатов суд* = С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 211-236.

Радојчић, *Портрети*[1] = С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Музеј јужне Србије, Посебна издања, књ. 1, Скопље 1934.

Радојчић, *Портрети* = С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996[2].

Радојчић, *Старо српско сликарство* = С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966.

Радојчић, *Тонзура св. Саве* = С. Радојчић, *Тонзура св. Саве*, Годишњак Музеја Јужне Србије 1 (Скопље 1937), 149-159 (= idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 19-31).

Radujko, *L'„Ἀρχιερατικός θρόνος" des évêques de Moravica* = M. Radujko, *L'„Ἀρχιερατικός θρόνος" des évêques de Moravica et la peinture de Saint-Achille à Arilje*, CA 49 (Paris 2001), 143-178.

Ракоција, *Црква Свете Богородице* = М. Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражјем камену*, Саопштења 19 (1987), 81-107.

Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen* = A. Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche*, Nachrichten der Köninglichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse, 1915 (Berlin 1916), 122-230.

RbK = Reallexikon zur byzantinischen Kunst, ed. K. Wessel, Stuttgart 1963 sq.

REB = Revue des études byzantines (Paris)

Revel-Neher, *The Image of the Jew* = E. Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*, Oxford – New York – Seoul – Tokyo 1992.

Restle, *Kleinasien* = M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, I-III, Recklinghausen 1967.

Romanos le Mélode, *Hymnes* = Romanos le Mélode, *Hymnes*, Tome I, SC 99, Paris 1964; Tome II, SC 110, Paris 1965; Tome III, SC 114, Paris 1965; Tome IV, SC 128, Paris 1967.

Rousseau, *La Descente aux enfers* = O. Rousseau, *La Descente aux enfers, fondement sotériologique du baptême chrétien*, Recherches de Science religieuse 40 (Paris 1951-1952), Mélanges Jules Lebreton II, 273-297.

Руварац, *Нешто о Босни* = И. Руварац, *Нешто о Босни, дабарској или дабро-босанској епископији и о српским манстирима у Босни*, Годишњица Н. Чупића 2 (Београд 1878), 240-261.

Сава Немањић – Свети Сава = *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979.

Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques"* = S. Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques"*, EO 25 (1926), 144-176.

Salaville, *La fête du concile de Nicée* = S. Salaville, *La fête du concile de Nicée et les fêtes de conciles dans le rit byzantin*, EO 24 (Paris 1925), 445-470.

САНУ 361 = Празнични минеј, српске редакције, средина XIII века, Архив САНУ бр. 361.

Саопштења = Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе (Београд)

Sacopoulo, *Asinou* = M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966.

Сборникъ Н. П. Кондакова = *Сборникъ статей посвященныхъ памяти Н. П. Кондакова. Археологія. Исторія искусства. Византиновѣдѣніе*, Прага 1926.

Св. Герман, *Сказание о Церкви* = Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*, Москва 1995.

Свети Ахилије у Ариљу = *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, уметност*, Зборнк радова са нучног скупа, 25-28. 05. 1996, Београд 2002.

Свети Сава, *Сабрани списи* = Свети Сава, *Сабрани списи*, Београд 1986.

Свети Сава у српској историји и традицији, = *Свети Сава у српској историји и традицији* (Међународни научни скуп), Београд 1998.

Святител Кирилл, *Поучения* = Святител Кирилл, архиепископ јерусалимскии, *Поучения*, Москва 1991.

Der serbische Psalter = *Der serbische Psalter. Faksimile-ausgabe des Cod. slav. 4. Der Bayerischen Staatsbibliothek München.* Textband unter Mitarbeit von S. Dufrenne, S. Radojčić, R.Stichel, I. Ševčenko. Herausgegeben von H. Belting, Wiesbaden 1978; Faksimile, 1985.

Симеон Солунски, *О св. Литургији* = *О св. Литургији. Од Симеона архијепископа Солунског + (1429)*, с грчког превео Л. Мирковић, Богословски гласник, год. IX, књ. XVIII, Сремски Карловци 1910, 529-536.

Симић-Лазар, *Каленић* = Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство. Историја*, Крагујевац 2000.

Синдик, *Српски средњовековни печати* = Д. И. Синдик, *Српски средњовековни печати у манастиру Хиландару*, in: *Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, Међународни научни скуп, Београд 2000.

Sinkević, *Nerezi* = I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Weisbaden 2000.

Сычев, Мясоедов, *Фрески Спаса-Нередицы* = Н. Сычев, В. К. Мясоедов, *Фрески Спаса-Нередицы*, Ленинград 1925.

SK = Seminarium Kondakovianum (Prague)

Скабаллановичъ, *Христіанскіе праздники* = М. Скабаллановичъ, *Христіанскіе праздники*, кн. 1, *Рождество Пресвятыя Богородицы*, Кіевъ 1915; кн. 4, *Рождество Христово*, Кіевъ 1916; кн. 6, *Успеніе Пресвятыя Богородицы*, Кіевъ 1916.

Skawran, *The Development* = K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982.

Смирновъ, *Коллекція копій старыхъ надписей* = С. Б. Смирновъ, *Коллекція копій старыхъ надписей въ сербскихъ церквахъ*, Сборникъ Русскаго археологическаго общества въ Королевствѣ Югославіи, Томъ III, Бѣлград 1940, 101-

Сокольскій, *О характерѣ и значеніи Эпанагоги* = В. Сокольскій, *О характерѣ и значеніи Эпанагоги*, ВВ 1 (Санктпетербургъ 1894) 17-54.

Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora* = A. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora o bogomilstvu na Balkanu*, GIDBH, god. V (1953), 1-103.

Сотириу, *Εἰκόνες* = Г. и М. Сотириу, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, I–II, Атина, 1956, 1958.

Сочиненія бл. Симеона = *Сочиненія блаженнаго Симеона архіеп. Фессалоникійскаго*, Писанія св. отцевъ и учителей Церкви, относящіяся къ истолкованію православнаго богослуженія, Санктпетербургъ 1856.

Smith, *Sacrifice of Isaac* = A. M. Smith, *The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art*, American Journal of Archaeology 26 (1922), 159-169.

Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου* = И. Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, Ретимнон 1999.

Spatharakis, *The Portrait* = I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham* = I. Speyart van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, Vigiliae Christianae 15/4 (Amsterdam 1961) 214-255.

Списи Св. Саве = *Списи Св. Саве*, издао их В. Ћоровић, Београд - Ср. Карловци 1928.

Србљак = *Србљак*, I-III, Београд 1970.

St. Mary Pammakaristos = H. Belting C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, DOS 15, Washington 1978.

Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension* = H. F. Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension of Christ*, in: *The Early Church in its Context. Essays in Honor of E. Ferguson*, Leiden-Boston-Köln 1998, 268-286.

Ştefănescu, *L'illustration des liturgies* = J. D. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, I-II, *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales*, I (Bruxelles 1932), 21-77; III (Bruxelles 1935), 403-508.

Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству* = А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970.

Стојановић, *Записи и натписи*, I = Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902

Студеница и византијска уметност = *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, Београд 1988.

Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle"* = A. Stylianou and J. Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle"*, Report of the Department of Antiquities Cyprus, (Nicosia 1984), 348-350.

Stylianou, *Cyprus* = A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985.

Sub. Hag. = Subsidia Hagiographica.

Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије* = Т. Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије, или о мешању култова*, in: *Богородица Градачка у историји српског народа*, Научни скуп поводом 800. година Богородице Градачке и града Чачка (новембар 1992), Чачак 1993, 37-46.

Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија* = Т. Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија Лариског*, ЗРВИ 26 (Београд 1987), 21-28.

Суботин-Голубовић, *Нова служба* = Т. Суботин-Голубовић, *Нова служба св. Ахилију Лариском*, ЗРВИ 27-28 (Београд 1989), 175-174.

Суботић, *Краљица Јелена* = Суботић, *Краљица Јелена Анжујска – ктитор црквених споменика у приморју*, ИГ 1-2 (Београд 1958), 131-147.

Суботић, *Почеци монашког живота* = Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУ 2 (1966), 127-176.

Суботић, *Прилог хронологији* = Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (Београд 1981), 111-135

Суботић, *Свети Константин и Јелена* = Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971.

Суботић, Тодоровић, *Сликар Михаило* = Г. Суботић, Д. Тодоровић, *Сликар Михаило у манастиру Светог Прохора Пчињског*, ЗРВИ 34 (1975), 117-137.

SC = Sources chrétiennes

Schulz, *The Byzantine Liturgy* = H.- J. Schulz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986.

Syn. CP = H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902.

Talbot Rice, *Haghia Sophia* = D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968.

Татић, *Ариље* = М. Татић, *Ариље*, Београд 1960.

Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani* = M. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 359-366.

Татић-Ђурић, *Богородица Заступница* = М. Татић-Ђурић, *Богородица Заступница у Ариљу*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 147-158.

Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла* = М. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2 (1967), 11-16.

Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог* = М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, ЗНМ 7 (1973), 39-50

Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења* = М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4 (1964), 267-279.

Taylor, *The Prophetic Scenes* = M. D. Taylor, *The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, The Art Bulletin 54/4 (New York 1972), 403-417.

Taylor, *A Historiated Tree of Jesse* = M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, DOP 34-35 (1980-1981), 125-176.

Творенія бл. Феодорита = *Творенія блаженнаго Феодорита еп. киррскаго*, частъ I, Свято-Троицкая Сергіева лавра 1905; частъ III, Свято-Троицкая Сергіева лавра 1906;

часть V, Свято-Троицкая Сергїева лавра 1907, часть VI, Москва 1859.

Творенія св. Василія = *Творенія иже во святыхъ отца нашего Василія Великаго, Архіепископа Кесаріи Каппадокійскія*, часть I, II, Москва 1891.

Творенія св. Ефрема = *Творенія иже во святыхъ отца нашего Ефрема Сирина*, частъ 4-я; частъ 5-я, Свято-троицкая Сергїева лавра 1900[4].

Творенія св. Кирилла = *Творенія святаго Кирилла Александрійскаго*, частъ IV, Москва 1886; частъ VI, Москва 1887; частъ IX, Москва 1891; частъ X, Москва 1893.

Теодосије, *Житија* = Теодосије, *Житија*, Београд 1988,

Теодосије, *Службе, канони и Похвала* = Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, Београд 1988.

Тодић, *Грачаница* = Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд-Приштина 1988.

Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte* = B. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, in: Древнерусское искусство, XIII век. Русь, Византия, Балканы, Москва 1997, 43-55.

Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља* = Б. Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља из 1296. године*, ЗЛУ 13 (1977), 27-43.

Тодић, *Представе св. Симеона Немање* = Б. Тодић, *Представе св. Симеона Немање, наставника праве вере и добре владе у средњовековном сликарству*, in: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 295-304.

Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве* = Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњовековном сликарству*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 223-248.

Тодић, *Српске фреске с краја 13. века* = Б. Тодић, *Српске фреске с краја 13. века. Уметничке одлике*, ЗФФ, серија А: Историјске науке, књ. 16 (1989), 67-88.

Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина* = Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998.

Тодић, *Старо Нагоричино* = Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993.

Тодић, *Фреска св. Никодима* = Б. Тодић, *Фреска св. Никодима из Хиландара и проблем датирања сликарства католикона*, ЗЛУ 21 (1985), 98-99.

Тодић, *Фреске XIII века у параклису на пиргу св. Георгија* = Б. Тодић, *Фреске XIII века у параклису на пиргу св. Георгија у Хиландару*, ХЗ 9 (1997), 35-70.

Томић, *Ликови краља Драгутина* = О. Томић, *Ликови краља Драгутина у Српском средњовековном сликарству*, Рачански зборник 3 (Бајина Башта 1998), 68-82.

Томић, *Лоза Јесејева у Манастиру Морачи* = О. Томић, *Лоза Јесејева у Манастиру Морачи*, ЗЛУ 26 (1990), 89-118.

Topographie chrétienne = Cosmas Indicopleustès, *Topographie chrétienne*, II, SC 159, Paris 1970.

The Treasures of Mount Athos = S. M. Pelekanidis et alt., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, I, Athens 1974; II, Athens 1975.

Триод, НБС 645 = Триод српске редакције, 1328. година, Народна библиотека у Београду, рукопис бр. 645.

Троицки, *Ктиторско право* = С. Троицки, *Ктиторско право у Византији и у Немањићкој Србији*, Глас Српске краљевске академије CLXVIII, други разред 86 (Београд 1935), 81-55.

Tsigaridas, *Ancienne Métropole* = E. N. Tsigaridas, *Les peintures murales de l'Ancienne Métropole de Véria*, in: Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 91-100.

Туницкій, *Книги XII малыхъ пророковъ* = Н. Л. Туницкій, *Книги XII малыхъ пророковъ съ толкованіями въ древнеславянскомъ переводѣ*, I, Сергіевъ Посадъ 1918.

Thierry, *Le portrait funéraire* = N. Thierry, *Le portrait funéraire byzantin. Nouvelles données*, in: Ευφρόσυνον, τ. 2, 583.

Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers* = N. Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 59-66.

Thierry, *Cappadoce* = N. Thierry, *Haut Moyen-âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Tome I, Paris 1983.

УБ Ћоровић 17 = Минеј за август, македонске и српске редакције, друга четвртина XIV века, Униврзитетска библиотека у Београду, Збирка Ћоровића, бр. 17.

Folda, *The Art of the Crusaders* = J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995.

Frolow, *IC XC NIKA* = A. Frolow, *IC XC NIKA*, Byzantinoslavica 17/1 (Prague 1956), 98-113.

Hadermann-Misguich, *La décoration extérieure* = L. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantin. La décoration extérieure des églises*, Зограф 7 (1976), 5-10.

Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975.

Hamann-Mac Lean, *Grundlegung* = R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976.

Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei* = R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Bildband, Giessen 1963.

Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα* = М. Хатзидакис, И. Бита, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδοσ: Κύθηρα*, Атина 1997.

ХЗ = Хиландарски зборник (Београд)

Хиландар = Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1985[2].

Homélies pascales = Hésychius de Jérusalem, Basile de Séleucie, Jean de Béryte, Pseudo-Chrysostome, Léonce de Constantinople, *Homélies pascales (cinq homélies inédites)*, ed. M. Aubineau, SC 187, Paris 1972.

The Homilies of Photius = *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, English Translation, Introduction and Commentary by C. Mango, Cambridge 1958.

Hunt, *Art and Colonialism* = L.-A. Hunt, *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of „Crusader" Art*, DOP 45 (1991), 69-85.

CA = Cahiers archéologiques (Paris)

Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie* = Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, SC 4bis, Paris 1967.

Царевская, *Новые данные* = Т. Њ. Царевская, *Новые данные о составе росписеј церкви Николы на Липне*, in: Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век, С.-Петербург 1997, 413-431.

Цигаридас, *Τοιχογραφίες* = Е. Н. Цигаридас, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Солун 1999.

CIÉB = Congrès international des études byzantines

Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου* = А. Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Солун 1978.

Constantinides, *Panagia Olympiotissa* = E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Vol. I-II, Athens 1992.

Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II = *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Bd. 2. Oxford Bodleian Library II*, von I. Hutter, Stuttgart 1978.

Coumbaraki-Pnsélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta* = N. Coumbaraki-Pnsélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, Théssalonique 1976.

Чанак-Медић, *Из историје Ариља* = М. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, Саопштења 14 (1982), 25-49.

Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (1982) = М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, Београд 1982.

Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002) = М. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп* , Београд 2002.

Чанак-Медић, *Светло на ариљским зидним сликама* = М. Чанак-Медић, *Светло на ариљским зидним сликама*, Зограф 19 (1988), 13-17.

Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову* = Е. М. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, I, Богословље XVII [XXXII] (Београд 1973), 17-42; II, Богословље XVIII [XXXIII] (Београд 1974), 17-46.

Чувари баштине = *Чувари баштине. 50 година рада Републичког завода за заштиту споменика културе*, Београд 1998.

Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas* = N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.

Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри* = М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977.



НА РАСКРШЋИМА ИЗУЧАВАЊА АРИЉСКОГ ЖИВОПИСА

Када је Јоаким Вујић у путописима по Србији, објављеним 1828. године, забележио да је црква у Ариљу „изнутра свуда измолована", само што су Турци „светитеље с копијама и нацаци изгребли",[1] почео је да се одвија дуги историографски свитак на којем ће генерације поштовалаца и истраживача народне старине записивати своја открића и спознаје о зидном сликарству негдашње катедрале. Испрва, њих је у описивање споменика и одгонетање његове прошлости, запретене легендама и заборавом, повео својим заводљивим кораком тек наслућени романтичарски занос. Развој истраживачке методологије био је тада, у првој половини XIX века, у повоју, а познавање српске историје сасвим скромно. Не чуди стога што се према „доказатељству вјеројатни лица" могло прихватити да је ариљску цркву подигао „архижупан и потом краљ српски" Стефан Немања, посветивши је „преподобном оцу Пахомију Великом".[2] Међутим, већ од средине XIX века о Ариљу, као и о другим значајнијим средњовековним споменицима у ослобођеном делу Србије, почиње да се пише све чешће и основаније. Када је живопис у питању, првенствено се бележе и описују поједини делови његовог тематског програма и преписују значајнији и боље очувани натписи. На тај начин, кроз прикупљање основне грађе и података о споменику, био је зацртан један од најзначајнијих праваца истраживања ариљског сликарства, присутан до данашњих дана.[3] Кратке и понешто збркане опаске о појединим представама у ариљској цркви, нарочито о портретима историјских личности, налазимо већ код „Ариљца" Гаврила Поповића[4] и Стојана Обрадовића, члана окружног суда у Ужицу.[5] Ти писци ипак знају да је храм био посвећен светом Ахилију Лариском. Знатно опширнији и савесније начињен преглед сликарског програма донеће 1868. године Владимир Поповић у београдском листу *Зимзелен*.[6] У оквиру другог и трећег наставка обимног чланка, аутор се труди да што пажљивије поброји и опише насликане теме, пре свега у нижим зонама цркве. Он објављује, најчешће у виду превода на ондашњи српски језик, и неке читљивије натписе, као и текстове са свитака светитеља у наосу и архијереја у олтару. Грубље грешке у препознавању садржаја сликарства и ишчитавању натписа Владимир Поповић прави углавном тамо где се поводи за Обрадовићем. На неким другим местима Поповићу су проблем представљала оштећења и затамњеност фресака, као и тадашња скромна стручна знања, па није био у стању да препозна неке од тема. Као нерешива загонетка за њега се показала, рецимо, *Лоза Јесејева*. У светом Јовану Претечи с крилима видео је анђела, а у рукама светог Петра, уместо свежња свитака, препознао је свеће. Други описи и идентификације В. Поповића углавном су тачни. Стога је тај аутор на основу прикупљене грађе могао да се упусти и у засновани је разматрање о посвети и ктиторима храма,

[1] *Іоакíма Вуича Путешествіе по Сербіи во кратцѣ собственномъ рукомъ нѣговомъ списано у Крагоевцу у Сербіи*, Будимъ 1828, 174-175.

[2] Ibidem. Вујић вероватно мисли на краља Стефана Првовенчаног. Иначе, свети Пахомије, који се слави 15. маја, дакле истог дана кад и свети Ахилије, поменут је као патрон ариљске цркве и у једној белешци о њеној поправци 1829. године (М. Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије до 1842*, Београд 1901, 766). Двојну посвету – светом Ахилију и светом Пахомију – тај храм је имао још тридесетих година прошлог столећа (Окуневъ, *Арилье*, 236).

[3] Увид у ток и динамку препознавања представа, ишчитавања натписа и њиховог објављивања може се стећи на основу помоћног апарата на стр. 197-207 infra.

[4] Г. Поповићъ, *Арилѣ*, Новине Читалишта београдскогъ, год. 2, бр. 46 (1848), кол. 377-378.

[5] Обрадовићъ, *Описаніе*, 332-334 (доноси фрагментарни опис живописа и неких предмета примењене уметности, с кратким освртом на историју Ариља).

[6] Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 4-5).

закључујући да је цркву Светог Ахилија подигао српски краљ Стефан Драгутин, крај којег је на ктиторској композицији насликана његова жена Кателина.[7]

Седамдесетих година XIX века грађа о ариљском живопису почиње да се бележи и на другачији начин. У то време стару моравичку катедралу обилазе наши први стручни истраживачи средњовековних споменика, архитекти Михајло Валтровић и Драгутин С. Милутиновић, који израђују неколико цртежа ариљских фресака (ктиторска композиција у припрати, више орнаменталних трака).[8] Иако ће ова двојица истраживача, попут Феликса Каница,[9] а у сагласности са својим образовањем, остати далеко привржени проучавању српске средњовековне архитектуре, у њиховим радовима могу се пронаћи и занимљива запажања о живопису „светог Ариља". Са историографског становишта нарочито су значајне прве оцене уметничких одлика зидног сликарства у Светом Ахилију које је изнео Валтровић, покушавајући да му пронађе и најближе стилске паралеле.[10]

Не чуди, стога, што ће се и следећи помаци у истраживању ариљског сликарства, начињени почетком XX столећа, појавити управо у делу посвећеном српској средњовековној архитектури. Његов аутор, руски научник Петар Петрович Покришкин, упустио се у подробно и прилично тачно бележење тема представљених на зидовима старе моравичке катедрале.[11] Он успева да сагледа и живопис у највишим деловима поткуполног простора. Уз извесне грешке, доноси преписе неких натписа, пре свега оних у основи куполе и крај портрета српских историјских личности, да би закључио како је црква била и обновљена и осликана по налогу краља Драгутина, негде између 1272. и 1275. године.[12] На основу запажања о стилским особеностима живописа, Покришкин, међутим, претпоставља да су фреске касније биле делимично освежаване.

Прве деценије минулог века доносе и значајне новине у методологији проучавања ариљских фресака, као и проширивање дотада доста сведеног домена истраживања. Тако Владимир Р. Петковић,[13] Николај Љвович Окуњев,[14] Милан Кашанин[15] и Светозар Радојчић[16] посебну пажњу у својим студијама скрећу на богату галерију портрета и српске историјске композиције. С једне стране, они су на тај начин отворили важно тематско поглавље у изучавању сликарства цркве Светог Ахилија, а са друге, увели у њега елементе иконографског метода. Портрете нарочито темељно и поуздано тумачи С. Радојчић, уочавајући на њима оштро сучељавање традиционалних и нових иконографских решења. На основу изгледа приказаних личности млади Радојчић је кадар да основано и прилично тачно датује ариљско сликарство у време око 1293-1295. године. Остале теме живописа у Ариљу, ако изузмемо *Успење Богородице*, којем су пажњу посветили Лудмила Вратислав-Митровиц и Н. Окуњев,[17] остају ван дубљег интересовања истраживача[18] све до појаве прве темељне монографије о моравичкој катедралној цркви, објављене 1936. године. Писац те студије, већ помињани Николај Љвович, подробно је представио споменик у складу с научним критеријумима и захтевима свог времена. Он први доноси схеме с распоредом живописа и ишчитава готово све тада доступне натписе, даје подробне описе важнијих представа, репродукује један број сцена и засебних фигура и приступа систематском разматрању иконографских и стилских особености фресака.[19] Посебну пажњу Окуњев поклања иконографији *Причешћа апостола*, Бо-

[7] Поповић исправља Обрадовића који је мислио да је цркву подигао Стефан Дечански, али у представи владара насликаној крај краља Драгутина погрешно препознаје лик ктиторовог оца Уроша I „Великог". Cf. Поповићъ, *Описъ Ариля* (бр. 4).

[8] Д. С. Милутиновић, М. Валтровић, *Извештај уметничком одсеку*, Гласник СУД 44 (1877), 412, 416 (и они још увек сматрају да је у питању „задужбина Стефана Првовенчаног, који је представљен на слици од намене како држи у десној руци модел првобитне цркве"); *Нова Искра* 1 (1901), 13, 29.

[9] Опаске о ариљском зидном сликарству аустријски археолог и путописац даје тек у свом последњем делу: F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Leipzig 1904, Erster Band, 569 (= Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво, од раног римског доба до краја 19. века*, књ. I, превео Г. Ерњаковић, Београд 1985, 572).

[10] *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких споменика по Србији Михаило Валтровић отворио четврти излог снимака архитектоних, живописних и скулптурних, 1. маја 1877. год.*, Гласник СУД 46 (1878), 252-253.

[11] Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура*, 32-42.

[12] Покришкин је погрешно мислио да је црква обновљена и осликана у време Драгутинове самосталне владавине Србијом, коју сасвим нетачно, као и Феликс Каниц, ставља у 1272-1275. годину (cf. ibidem, 34, 36; за Каница cf. нап. 9 supra).

[13] Петковић, *Ликови ктитора*, 299-304.

[14] Окуневъ, *Портреты*, 82-85.

[15] Кашанин, *Немањин сабор*, 18; idem, *Портрет једне српске краљице*, Време, год. 11, бр. 3335, 11-14. април 1931.

[16] Радојчић, *Портрети*[1], 30-34.

[17] Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 149-150.

[18] Cf. Millet, *Recherches*, 123, 229, 271, сл. 74 (скреће пажњу на неке појаве у иконографији *Рођења Христовог*, *Преображења* и *Уласка у Јерусалим*); Н. Л. Окуневъ, *Сербскія средновѣковыя стѣнописи*, Прага 1923, 17 (доноси неколико цртица о иконографији Ариља).

[19] Окуневъ, *Арилье*, 221-255, Таб. 9-12.

городице Заступнице, светог Јована Претече с крилима и *Лозе Јесејеве*, коју сматра темом западног порекла. Утицаје уметности Запада Окуњев неоправдано препознаје и у неким стилским елементима. Ипак, анализа ликовних одлика арилских фресака коју даје представља зачетак озбиљних покушаја разумевања њихових уметничких својстава. Тек дотицани у неким ранијим радовима Валтровића, Покришкина, Радојчића[20] и самог Окуњева,[21] а крајем тридесетих година прошлог века тумачени од стране Милана Кашанина,[22] стилски проблеми арилских фресака, као и читавог српског средњовековног сликарства, почели су све више да привлаче пажњу истраживача. У својој монографији Окуњев се осврће и на нека занимљива питања ктиторства. Помишља да је српски архиепископ Јевстатије II био укључен у изградњу и осликавање цркве, а на основу проучавања портрета као време настанка живописа предлаже период између 1297. и 1299. године.

У поменутој монографији, али и у неким другим радовима насталим током треће и четврте деценије XX века, поодавно започет рад на сабирању и објављивању грађе о зидном сликарству Ариља добија нову живост и нову слојевитост. Очигледно је да су проширена интересовања, виши истраживачки критеријуми и све зрелији методолошки приступ захтевали обухватније претресање и публиковање споменичког материјала. Посебне заслуге у том смислу припадају Владимиру Р. Петковићу. Он најпре издаје један зграфит из 1296/1297(?) године, важан за датовање живописа и познавање историје моравичког катедралног храма,[23] а затим у приказу монографије Н. Окуњева предлаже низ исправки у читању натписа и допуна у попису тематског програма.[24] Петковић, такође, први почиње да систематски објављује фото-репродукције старих српских фресака. У његовим албумима издаваним 1930. и 1934. године, поред сажетог, али корисног описа програма и запажања о иконографији, појавио се тако и одређен број фотографија арилског живописа.[25] Нешто касније, млади архитекта Ђурђе Бошковић доноси знатно потпунији препис ктиторског натписа од оног којег је дао Покришкин, утврдивши годину његовог исписивања – 6804. од постања света, то јест 1295/1296. од рођења Христа.[26] Ово ново читање натписа није помогло само прецизнијем утврђивању времана осликавања цркве, већ је допринело и поузданијем разматрању питања ктиторства. Тридесетих година прошлог века у нашој средини озбиљније се приступа систематском копирању и проучавању натписа из старих српских цркава, при чему Ариље није било запостављено.[27]

И у наредним деценијама, након окончања Другог светског рата, настављен је прилежан рад на прикупљању и објављивању грађе о арилском зидном сликарству. Томе су ишли у прилог конзерваторски радови на споменику.[28] Године 1950. из штампе излази познати приручник Владимира Петковића о српским црквеним споменицима, у којем су били сабрани подаци о историји моравичког катедралног храма и још једном побројане дотада идентификоване представе.[29] Љубитељима старе уметности и стручној јавности ускоро је представљена и дотада најобухватнија збирка фотографија арилских фресака. У другом тому албума Габријела Мијеа, посвећеног средњовековном сликарству у Југославији, објављено је 1957. године преко стотину веома добрих репродукција светитељских представа и сцена из Ариља.[30] Њима се често служе и данашњи истраживачи споменика. Средином педесетих година сликари конзерватори Милан Лађевић и Бранислав Живковић извршили су прва стручна чишћења арилског живописа. Том приликом откривено је и објављено неколико занимљивих натписа и зграфита, а међу њима и на први поглед неразумљива реч МАРПОУ.[31] Поменути низ слова Светозар Радојчић је протумачио као акроним-лозинку присталица византијског цара Михаила VIII, настао у Солуну, и објаснио његову појаву у Ариљу солунским пореклом живописаца.[32] Током чишћења фресака 1955. године, Б.

[20] Радојчић, *Портрети*[1], 90.

[21] Okunev, *Monumenta artis serbicae*, 4.

[22] M. Kašanin, *L'art Yugoslave, des origines à nos jours*, Beograd 1939, 23.

[23] Петковић, *Старине*, 36.

[24] Петковић, *Н. Л. Окуневъ, Арилье*, 402-403.

[25] Petković, *La peinture serbe*, I, pl. 25-28; II, 16-17, pl. XXX-XXXII. У кратком опису арилског програма у овој публикацији јавља се већи број први пут уочених и препознатих сцена.

[26] Бошковић, *Неколико натписа*, 8.

[27] Смирновъ, *Коллекція копій старыхъ надписей*, 119-120.

[28] За попис свих значајнијих рестаураторско-конзерваторских радова изведених на споменику после Другог светског рата vid. Р. Николић, Д. Ст. Павловић, *Конзерваторско рестаураторски радови Републичког завода за заштиту споменка културе на непокретним културним добрима: 1947-1982*, in: *Културно наслеђе Србије 1947-1982*, Београд 1982, 42-43; *Чувари баштине*, 35-36.

[29] Петковић, *Преглед*, 5-8, сл. 11-18.

[30] Millet, Frolow, *La peinture*, II, 7, pl. 68-97, 101-103 (грешком приређивача међу снимцима арилских фресака појавила се и једна представа из Беле цркве Каранске – pl. $83_{/2}$).

[31] Лађевић, Живковић, *Радови на живопису у Ариљу, Велућу и Јежевици*, 43, сл. 2.

[32] Радојчић, *Натпис МАРПОУ*, 40-45 (= idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад [1965], 148-157). Радојчићевом тумачењу скраћенице МАР-

Живковић је начинио детаљне цртеже целокупног живописа, објављене тек 1970. године.[33] Захваљујући њима многи дотада тешко уочљиви иконографски детаљи и натписи постали су доступни ширем кругу истраживача. Резултати првих чишћења фресака нису, међутим, искоришћени при изради схема ариљског тематског програма у књизи Хамана Мак-Лина и Хорста Халенслебена о монументалном сликарству у Србији и Македонији из 1963,[34] као ни у Регистру с изменама и допунама за ту књигу, приређеном 1976. године.[35] Следећи значајан помак у откривању и објављивању споменичке грађе за проучавање ариљског живописа остварен је тек приликом наредних конзерваторско-рестаураторских захвата, обављених у Ариљу током осме и девете деценије прошлог века. Део резултата тада предузетих истраживања, пре свега откриће фрагмената зидног сликарства у спољашњој припрати и трагова фресака из периода турске власти на јужној фасади цркве, објавила је 1982. године Милка Чанак-Медић.[36] Поново очишћен живопис и подаци које о њему пружа фото-документација Републичког завода за заштиту споменика културе омогућили су да се и у новије време прочитају и растумаче поједини натписи и учине извесне допуне и исправке у препознавању садржаја ариљских фресака.[37]



Слика **1.** Акроним исписан на источној страни прозора у северном зиду западног траveја

Упоредо с делатношћу на употпуњавању грађе, у другој половини XX столећа све више замаха добијају напори усмерени ка свестранијем проучавању споменика. У таква истраживања укључен је знатно већи број стручњака, па се она одвијају у неколико прилично јасно одељених праваца. Пажња се у различитој мери поклања одређеним питањима иконографије, стила, као и идеолошких и теолошких основа појединих делова програма. Живопис моравичке катедрале све чешће улази у оквире ширих прегледа византијске и српске средњовековне уметности, општих лексикона и кратких, научно популарних монографија посвећених Ариљу. Гледано из угла проучености тог јединственог и сложеног споменика, новине у приступу донеле су много вредних резултата, али је истраживање ариљског сликарства било оптерећено и извесним недостацима. Они су се испољавали у неравномерној истражености различитих сегмената живописа моравичке катедрале и у изостанку покушаја његовог темељнијег сагледавања као целине.

Иконографија ариљских представа разматрана је кроз систематизоване и широко замишљене студије одређених тема у нашем и византијском сликарству. Када су српске историјске представе у питању, нешто више од наоко добро обрађених портрета пажњу истраживача из друге половине XX века испрва привлаче историјске композиције. Њих у својим радовима разматрају Војислав Ђурић,[38] Десанка Милошевић[39] и Тања Велманс,[40] а то интересовање одржаће се до данас, о чему сведоче недавно објављени текстови Јованке Калић,[41] Ђорђа Бубала,[42] Бранислава Тодића[43] и других.[44] Но, већ у поменутим

ПОУ, иначе опште прихваћеном, супротставио се само Радомир Николић који у њој види, потпуно неосновано, запис о изненадној смрти моравичког епископа Меркурија и сматра да је ариљски „сликар" припадао домаћој, српској средини. Cf. Николић, *Зайис о живойису Ариља*, 23 н. 1; idem, *Прилози тумачењу средњовековних найиса и зайиса*, 43-48).

[33] Живковић, *Ариље*.

[34] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Bildband, Plan 18-19.

[35] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* II, Register zu Teil I-III, Giesen 1976, Ergänzungen und Berichtigungen zu Plan 18/19.

[36] Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38, 43, сл. 12.

[37] Војводић, *Прилог*, 91-96.

[38] Ђурић, *Историјске композиције*, II, 137-141; III, 107.

[39] D. Milošević, *Die Heiligen Serbiens*, Recklinghausen 1968, 19-23 (= eadem, *Срби светитељи*, 158-158, 165, 193, 195); Д. Милошевић, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, in: *Сава Немањић – Свети Сава*, 292.

[40] Velmans, *Le portrait*, 116, 122 et passim.

[41] Калић, *Српски државни сабори у Расу*, 30-31.

[42] Бубало, *Полуверци*, 549.

[43] Тодић, *Представе св. Симеона Немање*, 300-301; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 45, 64-65.

[44] Vojvodić, *Un regard nouveau*, 11-20.

студијама Милошевићеве и Велмансове осећа се оживљено занимања и за саме ариљске портрете. Полако се будила свест о могућностима и потреби увођења нових, идеолошко-социолошких праваца у тумачење историјске слике. То ново методолошко светло биће одређеније усмерено ка ктиторским портретима и низовима представа српских архијереја у цркви Светог Ахилија првенствено кроз радове Гордане Бабић[45] и помоћи ће да се почне рељефније сагледавати идеологија српског двора и цркве, исказана древним иконографским формулама. Војислав Ђурић, најзаслужнији за увођење и развој тог интерпретативног правца у нашој средини, примениће га у тумачењу ариљских портрета релативно касно, пред крај живота.[46] Он је тада изнео тезу да су ликови српских владара и архијереја обједињени у западним одељењима моравичке катедрале како би се исказала идеја о симфонији црквене и световне власти у немањићкој Србији. Будући да чине део живе и сасвим актуелне науке, такви ставови нашег угледног историчара уметности тек очекују прве оцене и подробнију проверу. Исто се може рећи и за резултате неких новијих студија Ивана М. Ђорђевића, Бранислава Тодића, Оливера Томића, па и других аутора, у којима су разматрани историјски ликови у Ариљу, односно садржај и смисао натписа крај њих.[47]

Иконографским разматрањима осталих ариљских тема бавио се током последњих педесет година већи број истраживача, али су оне ретко када биле темељно и до краја обрађене. У вези с тим ваља приметити да су питањима иконографије живописа у моравичкој катедралној цркви само по изузетку, и то у новије време, посвећиване засебне и обухватније студије. Тако, рецимо, Жаклин Лафонтен-Дозоњ износи неколико важних запажања о сценама *Рођења* и *Ваведења* Мајке Божије у књизи о иконографији детињства Богородичиног на Истоку и Западу,[48] Кристофер Валтер даје кратак осврт на представе синода из ариљске припрате у студији о приказивању Васељенских сабора у византијској уметности,[49] док се Ненси Шевченко дотиче циклуса светог Николе из ђаконикона Ариља у оквиру књиге посвећене сценама из житија мирликијског светитеља.[50] Незаобилазну и често веома добру основу за иконографска истраживања ариљског сликарства пружају и неке друге расправе. Пажњу ваља скренути на радове Мирјане Татић-Ђурић о представи крилатог светог Јована Претече „Кефалофороса" и Богородице Заступнице,[51] Цветана Грозданова о ликовима светог Ахилија и о иконографији *Ваведења Богородичиног*,[52] затим Мајкла Д. Тејлора,[53] Надежде Давидовић-Радовановић,[54] Милтоса Гаридиса[55] и Весне Милановић[56] о *Лози Јесејевој* и неким њеним иконографским особеностима, Љубице Поповић о иконографији и значењима пророчких фигура,[57] Гордане Бабић о крстовима с криптограмима,[58] као и Миодрага Марковића о представама светих ратника.[59] Овим радовима можда би требало придружити и једну расправу о иконографији ликова светог Стефана Првомученика.[60] Наравно, корисне белешке о иконографији ариљских фресака расејане су и на страницама многих других радова,[61] али се не може избећи оцена да је приличан број важних ариљских тема остао ван токова досадашњих истраживања. Зато не чуди што су у новијој науци изостале шире засноване и продубљене оцене о иконографији ариљског живописа. Нешто је повољније стање у стручној литератури када је реч о проучавању тематског програма Ариља. Раније су само поједини делови тога програма привлачили веће интересовање истраживача. Гордана Бабић је размотрила избор и распоред тема у параклису Светог Николе и око олтарске преграде,[62] Војислав Ђурић се позабавио необичним светитељским хором у најнижој зони певница и изнео лапидарна запажања о разлозима приказивања извесних сцена у припрати,[63] док је Иван Ђорђевић објаснио појаву већег бро-

[45] Бабић, *Низови портрета*, 319-340, нарочито 355-340; eadem, *О портретима у Раваници*, 151-176, нарочито 157-158.

[46] Đurić, *La symphonie*, 203-210, 217-223.

[47] Ђорђевић, *О портретима у Ариљу*, 139-144; Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве*, 233; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 36-37, 40, 47-48, 62-64; idem, *Представе св. Симеона Немање*, 295-304; Томић, *Ликови краља Драгутина*, 76-77; Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 95-101.

[48] Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 45, 103, 106, 111-117, 173-154, 206.

[49] Walter, *L'iconographie des conciles*, 109-110.

[50] Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, passim.

[51] Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог*, 43-44, 50; eadem, *Богородица Заступница*, 147-158.

[52] Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 74-75 (= idem, *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983, 145-159); idem, *Ахил Лариски*, 19-20; 29, 30; Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 59.

[53] Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 163-164, 165 et passim.

[54] Давидовић-Радовановић, *Сибила*, 29-42, нарочито 35-36.

[55] Garidis, *L'ange à cheval*, 34.

[56] Milanović, *The Tree of Jesse*, passim.

[57] Popović, *Some New Observations*, 39-40; eadem, *The Prophets*, 121-138.

[58] Babić, *Les croix à cryptogrammes*, 5, 7.

[59] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603, н. 281 et passim.

[60] Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 545.

[61] О томе је могуће стећи праву слику тек кроз научни апарат који прати расправни део ове књиге.

[62] Babić, *Les chapelles annexes*, 134, 138, fig. 98-100; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 25-26.

[63] Ђурић, *Византијске фреске*, 44, 200; idem, *Српско сликарство на врхунцу*, 424; idem, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 31-35.

ја представа светих лекара у поткуполном простору.[64] Поред тога, Сизи Дифрен је обратила пажњу на увођење неколико особених тема у живопис Ариља. Она је њихову појаву размотрила у оквирима развоја монументалних тематских целина византијског сликарства XIII века.[65] У новије време учињени су покушаји темељнијег тумачења идејне основе необичног избора и распореда првосвештеничких и пророчких ликова у ариљској куполи, а затим и избора и распореда сцена христолошко-теотоколошког циклуса, односно светитељских представа у најнижој зони наоса.[66] Милан Радујко детаљно је проучио програм фресака крај архијерејског престола у јужној певници.[67] Ипак, многи делови богатог ариљског програма остали су и даље неистражени, а тај програм никада није био темељније размотрен као јединствена целина. С једне стране, то се може довести у везу с чињеницом да су свеобухватна и систематска истраживања тематских програма средњовековних цркава у нашој науци још увек запостављена. С друге стране, јасно је да су се такве празнине, као и у случају изостанка ширих иконографских истраживања, могле попунити једино темељним и на критеријумима савремене науке заснованим монографским приступом споменику. Њега у другој половини XX века, међутим, није било. Три мале, научно-популарне монографије о Ариљу, аутора Мирјане Татић-Ђурић,[68] Сретена Петковића[69] и Милке Чанак-Медић,[70] у којима су, уз вредна запажања, углавном сумирана дотадашња знања о живопису моравичке катедрале, имале су сасвим ограничене задатке и пригодну намену.[71]

Мада стилске особености ариљских фресака прилично касно почињу озбиљније да заокупљају интересовање истраживача, правци развоја модерне историје средњовековне уметности и појачано занимање за ликовна својства нашег старог сликарства брзо су довели до значајних резултата управо на том пољу. Нарочити значај имала је, при томе, појава неколико темељних радова посвећених искључиво стилу и одређеним ликовним елементима сликарства у Ариљу. Чврсте основе за те студије постављене су још пре више деценија. Тада су Светозар Радојчић и Петар Миљковић-Пепек почели да одбацују схватања о западњачким утицајима на стил ариљских фресака, указујући на његове сличности с одређеним византијским споменицима насталим крајем XIII века.[72] Радојчић, који је дошао до закључка о солунском пореклу сликара, нарочито ће бити склон томе да живопис Ариља посматра у оквиру ширих токова византијског сликарства почетне фазе ренесансе Палеолога.[73] Насупрот њему, Војислав Ђурић ће већу пажњу обраћати на генетичку повезаност ариљског живописа с уметничким традицијама негованим у српској средини.[74] Продубљенијем познавању ликовних одлика зидног сликарства моравичке катедрале посебно су допринела разматрања појединих елемента слике. О архитектури у позадини сцене пишу Анка Стојаковић[75] и Тања Велманс,[76] а композициону и симболичку улогу светлости проучила је Милка Чанак-Медић.[77] Одређена запажања о мотивима и стилским одликама орнамената сликаних у виду трака на пиластрима, зидовима, венцима и луковима моравичке катедрале изнела је Загорка Јанц.[78]

[64] Djordjević, *Imagines clipeatae*, 16, 18, 20-21.

[65] Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 36, 43, 45,

[66] Popović, *The Old Testament High Priests*, 77-99; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 124-125, 139-150; idem, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 4-7; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 26-27, 300-301, 340; Popović, *The Prophets*, 132-133, 136 et passim; Војводић, *Из ариљског иконографског програма*, 99-117.

[67] Radujko, *L'„Ἀρχιερατικός θρόνος" des évêques de Moravica*, 143-178.

[68] Татић, *Ариље*.

[69] Петковић (С.), *Ариље*.

[70] Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (1982).

[71] С мање научне заснованости написана је кратка, али богато опремљена публикација Т. Огњевић, *Свети Ахилије у Ариљу. Црква на немирној граници*, Ариље 2001.

[72] С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 27, н. 48 [где су ариљски живописци погрешно поистовећени са сликарима охридске Перивлепте; без икаквог основа је и домишљање Ђ. Бошковића да је Ариље могао осликати Никола са браћом Доброславом и Георгијем cf. idem, *О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века*, Старинар, н. с. 9-10 (1959), 127]; П. Миљковић-Пепек, *Порекло једног стилског елемента*, 125-128; idem, *Создавањето на нов монументален стил во XIII век*, Разгледи 3 (1960), 235.

[73] Радојчић, *Натпис МАРПОУ*, 44, 45; idem, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft 7 (Graz-Köln 1959), 110-111 (= idem, *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 132-133).

[74] V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, 148, 149, 156, 165; idem, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971, 49-53 (= idem, *Византијске фреске*, 44-46, 200; = idem, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, 61-62, 258-259; = idem, *Византийсикие фрески*, Москва 2000, 129-134, 376-38); idem, *Српско сликарство на врхунцу*, 424-425 (= idem in: В. Ј. Ђурић, Г. Бабић, *Српска уметност у средњем веку* I, Београд 1997, 207-208); idem, *Велика дела византијског сликарства*, 73-74.

[75] А. Стојаковић, *Композиционе вредности инверзне перспективе у нашем средњовековном зидном сликарству*, ЗАФ 5/2 (1960), 4, 12, сл. 11; eadem, *Архитектонски простор у сликарству*, 101, 120, црт. 32, сл. 42, 68.

[76] Velmans, *Le rôle du décor architectural*, 199, 205

[77] Чанак-Медић, *Светло на ариљским зидним сликама*, 13-17.

[78] Јанц, *Орнаменти фресака*, 13, 15, 21, Таб. IV, бр. 25; XLI, бр. 255-258; LXIII, бр. 412; LXIV, бр. 413, 414.

Заокружену и аналитички разрађену слику о стилу зидног сликарства у Ариљу пружиће у неколико радова тек Бранислав Тодић.[79] Он настоји да кроз формалну анализу проучи промене у схватањима уметника који крајем XIII века раде на територији Византије и Србије и да у тако одређеном контексту пронађе место сликарству ариљских мајстора. Као и неки старији писци, Тодић закључује да у формалном погледу живопис моравичке катедрале, иначе прилично „неуједначен по стилу и квалитету", представља завршну фазу монументалне уметности XIII столећа и да се решењима наступајуће ренесансе Палеолога приближава тек у понеком елементу. Сасвим нов методолошки приступ и старијој науци мало познате видове истраживања ликовних особености ариљских фресака недавно је понудио архитекта Владимир Мако.[80] Мада резултати таквих методолошких иновација за сада више шире подручје истраживања новим питањима него што доносе поуздане одговоре, они ипак јасно показују да наше разумевање ликовних својстава ариљских фресака још увек није ни приближно употпуњено. У новије време писано је такође о ликовним особеностима и времену настанка скромних остатака млађег ариљског сликарства, заправо о фресци Христа Спаса над улазом у спољашњу припрату.[81]

Несумњиви помаци у проучавању чисто ликовних, али и иконографских и програмских одлика сликарства у ариљској цркви оствaривани су и у оквиру обухватних прегледа српског средњовековног живописа. Студије те врсте имале су нарочиту важност за разумевање места зидног сликарства моравичке катедрале у ширим развојним токовима наше средњовековне уметности. Значајна поглавља о фрескама Ариља нашла су се тако већ у познатим синтезама Светозара Радојчића,[82] особито у књизи о старом српском сликарству,[83] а затим и у прегледу византијских фресака у Југославији који је написао Војислав Ј. Ђурић.[84] Књизи В. Ј. Ђурића ваља поклонити посебну пажњу, јер су у оквиру пратећег научног апарата, издвојеног на крају прегледа, критички сагледани неки значајнији проблеми у проучавању споменика, а сабрана је и сва важнија стручна литература о њему. Недавно је из штампе изашла књига Бранислава Тодића о српском сликарству у време краља Милутина, у којој је ариљском живопису посвећен знатан простор.[85] Тодић је у тој студији на особен начин систематизовао сазнања и размишљања о фрескама Ариља тако да она, у складу са захтевима синтезе, више послуже разумевању епохе него познавању споменика као засебне целине. У завршном одељку књиге, аутор ипак доноси исцрпан попис представа и селектован увид у историографију о ариљском живопису. Приметимо на крају да се сликарство Ариља помиње и у многим прегледима византијске или источноевропске уметности,[86] односно да су му посвећени одељци у општим и специјализованим енциклопедијама.[87] Такве публикације нису битније утицале на научне спознаје о ариљскм живопису, иако су допринеле сазревању свести о његовом значају за разумевање развоја средњовековне уметности у земљама православног света.[88]

Сабирајући резултате овог кратког историографског огледа, можемо да закључимо како је, захваљујући труду многобројних писаца XIX, XX па и XXI века, о ариљском зидном сликарству створена веома богата и за будућа истраживања несумњиво корисна библиографска основа. Ипак, када су у питању

[79] Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 27-43, сл. 1-13; idem, *Српске фреске с краја 13. века*, 75, 77-79, 80, 81-88; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 205-214.

[80] Мако, *Особености поступака размеравања*, 161-173.

[81] Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 299; Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 101-107.

[82] S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, 30-31, 42 (= idem, *Српска уметност у средњем веку*, Београд-Загреб-Мостар 1982, 53).

[83] Радојчић, *Старо српско сликарство*, 72-73.

[84] Ђурић, *Византијске фреске*, 44-46, 200.

[85] Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 36-37, 40, 45, 47-48, 62-65, 205-214, 297-301.

[86] Лазарев, *История*, 1, 177-178; V. Molè, *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław-Warszava-Kraków 1962, 155; Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris 1967, 347; A. Grabar, *L'art du Moyen âge en Europe orientale*, Paris-Baden-Baden 1968, 62 (= idem, *Средњовековна уметност источне Европе*, Нови Сад 1969, 62); D. Talbot-Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, New York 1968, 46, fig. 44; W. F. Volbach und J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christlichen Osten. Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Berlin 1968, 261, 273, Abb. 242-243 (текст С. Радојчића); Velmans, *La peinture*, 71, 80, 84, 161, fig. 21-22, 29, 36; J. Beckwit, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1979, 144 (где је погрешно наведено да је у Ариљу радио сликар Михаило Астрапа); T. Velmans, *Fresques et mosaï-ques Rayonnement de Byzance*, in: T. Velmans, V. Korać, M. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, 193-194 (где се акроним МАРПОУ неоправдано сматра потписом тобожњег сликара Михаила), etc.

[87] В. [Владимир] П. [Петковић] *Ариље*, in: *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, Књ. I, Загреб 1928-1929, 72; S. [Svetozar] Rić. [Radojčić], *Arilje, 3*, in: *Enciklopedija Jugoslavije*, knj. I, Zagreb 1955, 204; Kašanin, *Arilje*, 155-156; K. Wessel, *Arilje*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Band. 1, München-Zürich 1980, col. 932; G. [Gordana] B. [Babić] Đ. [Đorđević], *Arilje*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb 1984, knj. I, 39; G. [Gordana] B. [Babić], *Arilje*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, New York - Oxford 1991, 168; С. Милеусић, *Средњовековни манастири Србије*, Нови Сад 1995, 18-21, etc.

[88] За потпун увид у литературу посвећену цркви Светог Ахилија у Ариљу и њеним фрескама, објављену до краја 1998. године cf. Б. Мелцнер, А. Павловић, С. Аћимовић, *Библиографија манастира Ариља*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 179-210.

потребе савремене науке, библиографија о живопису Ариља, уз многе врлине, показује и мање недостатке. Посао на прикупљању и објављивању споменичке грађе, како се он у историји уметности данас схвата, доведен је скоро до краја. Уз ситније исправке и допуне које је могуће учинити у ишчитавању неких периферних делова тематског програма и одређеног броја натписа,[89] значајније помаке треба очекивати једино у области технолошки савршеније презентације грађе. Захтевима савремене науке у приличној мери одговарају и резултати досадашњих истраживања ликовних и стилских особености живописа древне моравичке катедрале, док у области иконографских студија и у домену тумачења тематског програма литература о ариљском сликарству показује извесне мањкавости. На то су, поред раније поменутих разлога, утицали и особени развојни токови модерне византолошке науке о уметности. У њој се постављају све продубљенија питања о богословским и идеолошким основама иконографских и програмских решења, нарочито када је реч о развијеним тематским целинама, попут ариљске. Јасно је, при том, да динамика умножавања и усложњавања тих питања стоји у непосредној вези са све већом научном продукцијом. Стога, ако истраживања живописа неке средњовековне цркве могу бити ваљано постављена тек с пуном свешћу о резултатима досадашњих проучавања, затим о захтевима и могућностима савремене науке као и о природи проблема које намеће сам споменик, онда се у заокруженој студији сликарства моравичке катедрале посебан нагласак мора ставити управо на темељно разматрање тематског програма и иконографије. Сигурно је, међутим, да се одређени помаци могу учинити и ка бољем разумевању стилских одлика ариљског сликарства. Тако назначеним истраживачким задацима покушаће да одговори наша књига, наравно у оквирима монографског приступа и уз настојање да се пружи што уравнотеженија слика свих битних елемената проучаване споменичке целине.

[89] О томе cf. Војводић, *Прилог*, 96.

СПОМЕНИК, ВРЕМЕ ЊЕГОВОГ НАСТАНКА И КТИТОР

Током своје историје, дуге више од седам стотина година, црква Светог Ахилија у Ариљу и око ње израстао манастир проживели су само неколико благодатних периода доградњи и успона, смењиваних тамним столећима разарања и обесвећивања. Низ векове је тако расејано и у заборав потонуло много онога што су овом светом месту даривали његови неимари и живописци, ктитори и приложници. Ако пажњу поклонимо зидном сликарству, са жаљењем можемо приметити да је сведочанство о постојању фресака у просторијама дограђеним у XVI веку уз фасаду цркве до нас доспело само у облику неразговетних трагова,[90] док се од живописа велике спољашње припрате делимично сачувао једино Христов лик над јужним улазом.[91] И најстарије зидно сликарство, оно у храму и припрати, веома је страдало. Његове знатне површине потпуно су уништене, нарочито у сводним деловима грађевине,[92] а преостале фреске су у приличној мери оштећене. Само на доста ретким представама може се видети површински и најосетљивији слој боје што је живопису давао пун сјај и лепоту. Ипак, ова најстарија и највреднија ариљска сликарска целина сачувала се у мери која допушта да се прилично поуздано ишчита и реконструише њен тематски програм, односно да се упознају њене иконографске и стилске особености. Важно је такође указати на чињеницу да накнадним грађевинским интервенцијама није битније нарушена архитектонска структура храма, као ни првобитна иконографија простора. То дозвољава да се фреске Ариља и данас сагледају у првобитном просторном и програмском контексту.

У архитектонском смислу, поменути контекст, односно амбијент, одређује унутрашњост цркве подигнуте негде у последњим деценијама XIII века на основи својственој рашким храмовима развијеног склопа.[93] Грађевина је једнобродна, с припратом, јасно издвојеним западним травејем наоса, ниским певничким трансептом и троделним олтарским простором чији су бочни делови – проскомидија и ђаконикон – имали и функцију параклиса. Централна апсида је полукружна изнутра и споља, док су бочне утопљене у раван источног зида. Подужни брод цркве и певнички трансепт покривају сводови благо преломљени у темену, а над средишњим делом храма уздиже се купола са шест прозорских отвора, ослоњена на прилично уздигнуто кубично постоље с пандантифима. Северни и јужни зид тог постоља налазе се у равни бочних зидова подужног брода цркве и преко њих належу на сводове певничког трансепта. На источној и западној страни читаву куполну конструкцију носе високи преломљени луци. У односу на основу, висина ариљске цркве показује наглашену, „готичку" издуженост, што је уз разуђеност грађевине морало довести до сасвим ограничене прегледности унутрашњег простора, а самим тим и фресака распоређених у њему. Стремљење у висину артикулисано је унутар цркве степењевитим и ритмичним уздизањем лукова, сводова и прислоњених аркада. Но, они су, као и кордонски венац у

[90] Остаци тих фресака нађени су на спољашњој страни јужног зида припрате и западног травеја наоса. Cf. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 43.

[91] О фрагментима сликарства спољашње припрате и времену њене изградње cf. посебно поглавље при крају ове књиге.

[92] Статистичке податке о односу уништених и сачуваних површина најстаријег зидног сликарства у Ариљу донели су Лађевић, Живковић, *Радови на живойису у Ариљу, Велућу и Јежевици*, 44. После тога откривени су само скромни, али значајни фрагменти фресака у своду олтара и највишим деловима припрате.

[93] Податке и сву важнију литературу о архитектури ариљске цркве доноси Чанак-Медић, *Свеши Ахилије у Ариљу* (1982), 10-16; eadem, *Свеши Ахилије у Ариљу* (2002), 156-239.

подножју свода подужног брода, уситњавали површине зидног платна, одређујући на тај начин прилично сведен оквир зидним сликама. Знатно мирнија платна зидова и једноставну грађевинску структуру има пространи ексонартекс, дограђен уз западну фасаду цркве тек након живописања наоса и припрате.[94]

О времену осликавања старијег дела грађевине прилично поуздане податке пружају натписи и зграфити сачувани на самим фрескама. У венцу који опасује основу тамбура куполе преостали су фрагменти ктиторског натписа изведеног у фреско-техници с годином ⟨ѕ҃⟩ѿи҃д од стварања света по византијском рачунању времена.[95] Пошто се са живописањем цркве отпочињало управо од њених највиших делова, јасно је да су негде између 1. септембра 1295. и 31. августа 1296. године, када је ктиторски натпис изведен, радови на осликавању моравичке катедрале били тек у почетној фази. Највећи део посла, како ће се касније видети, био је поверен само двојици главних сликара са сасвим малим бројем помоћника. На основу тога може се закључити да радови у не много великој, али веома високој и за живописање изузетно неповољној ариљској грађевини нису изведени у неком посебно кратком року. У најнижој зони цркве сликарима је успоравао рад знатно пажљивији, готово иконописачки третман светитељских ликова. Данас не располажемо прецизним и поузданим подацима о томе којом су брзином радили средњовековни зографи. На основу неких упоредних примера може се само претпоставити да је за живописање старијег дела моравичке катедрале била потребна бар једна пуна сликарска сезона.[96] То, другим речима, значи да су сликарски радови у Ариљу могли бити завршени још у току 1296. године, у случају да су започети крајем лета или у јесен 1295, односно у рано пролеће 1296. године. Међутим, исто тако је могуће да су они потрајали до средине 1297. године, ако се осликавању храма приступило у лето или у рану јесен 1296, што се за сада не може искључити. Даљем померању времена завршетка радова, ка 1298. години, противила би се белешка „првог пареклисијарха" обновљене цркве Генадија, угребена у довратник ђаконикона. Овај зграфит је некада садржавао оштећену и не баш сасвим поуздано ишчитану бројну ознаку ѕ҃⟨ѿ⟩и҃є, која одговара 1296/1297. години од рођења Исуса Христа.[97] Уверени смо да поменути зграфит није настао пре окончања свих сликарских радова и успостављања пуног литургијског живота у ариљској цркви.



Слика 2. Модел ариљског храма из ктиторске композиције

За подизање храма, саграђеног на темељима старије катедралне цркве Светог Ахилија, и за његово осликавање био је заслужан краљ Драгутин. О ктиторству тог српског владара сведоче натпис у прстену тамбура куполе[98] и ктиторска композиција у припрати, а затим и поменути зграфит „првог парек-

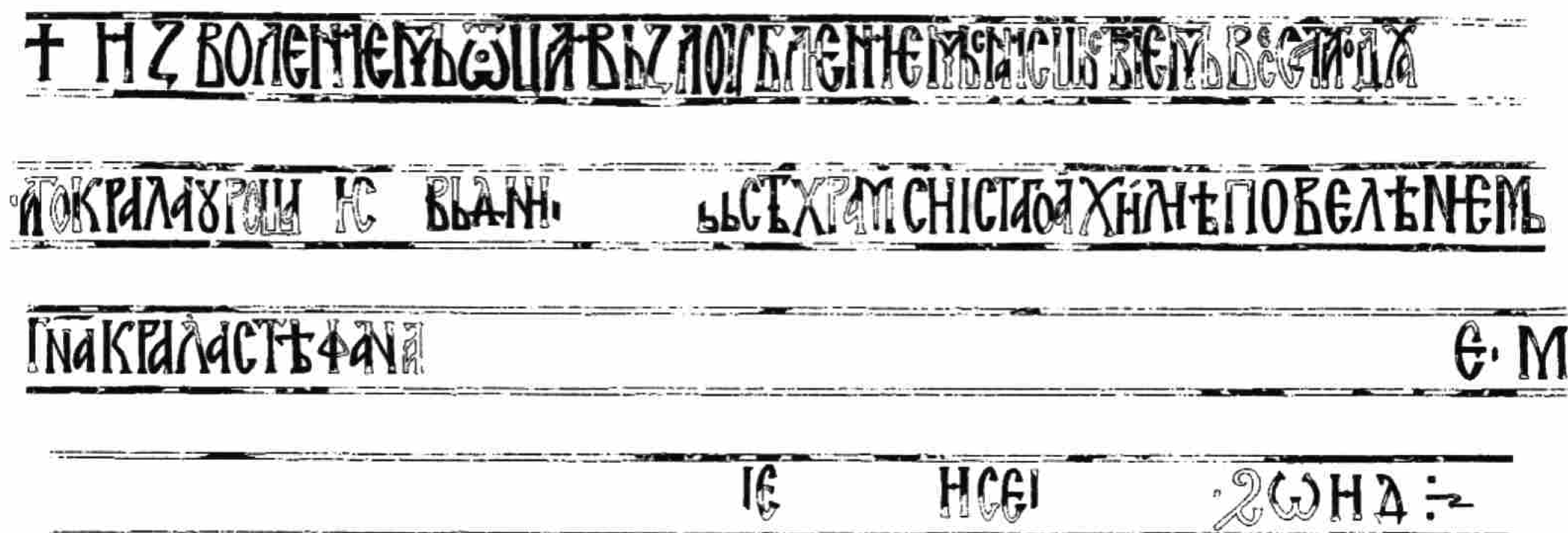
[94] Cf. нап. 91 supra.

[95] Бошковић, *Неколико натписа*, 8.

[96] На фрескама цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину сликари су оставили један потпис и два натписа са различитим годинама: 1316/1317. и 1317/1318. (Тодић, *Старо Нагоричино*, 26-27). С обзиром на то да се потпис налази у средишњем пролазу између припрате и наоса, он вероватно указује на време завршавања радова у наосу, док се натписи, исписани уз западни зид нартекса, односе на окончање осликавања припрате и читаве цркве. Нешто прецизније и поузданије податке пружа живопис у манастиру Дечанима. Припрата Пантократорове цркве, мало пространија од ариљског храма и богатијег тематског програма, осликавана је током неколико сликарских сезона. Најстарије поуздано датоване фреске у њој морале су настати пре јесени 1343. године, а најмлађе после априла 1346, док се у ктиторском натпису као година окончања сликарских радова у овој просторији помиње 1346/1347. Унутрашњост наоса и олтара грандиозне цркве у Дечанима живописана је негде од 1439/1340. до 1347/1348. године (Суботић, *Прилог хронологији*, 111-135). Подаци о уметничкој делатности из доба под турском влашћу, када је ниво сликарске израде знатно опао, говоре да су мањи храмови могли бити осликани прилично брзо (cf. С. Душанић, Р. Николић, *Овчарско-кабларски манастири*, Овчар Бања 1978, 7, 14; С. Пејић, *Манастир Пустиња*, Београд 2002, 17), али да је за веће просторне целине и тада било потребно доста времена. Осликавање наоса манастира Пиве, рецимо, трајало је дуже од две године, као и рад Георгија Митрофановића у хиландарској трпезарији, док је живописање припрате Хопова потрајало читаву једну сезону [Смирновъ, *Коллекція копій старыхъ надписей*, 116-117; Петковић (С.), *Зидно сликарство*, 53-54; З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 26, 60, сл. 17].

[97] Петковић, *Старине*, 36; Радојчић, *Портрети*, 30; Динић, *Српске земље*, 142-143.

[98] Бошковић, *Неколико натписа*, 8. После навођења храмовне посвете у том натпису следе речи: **повелѣниемь г(осподи)на крала Стефа⟨на⟩...**, које се односе на краља Драгутина.



Слика **3.** Натпис о осликавању цркве исписан у основи куполе

лисијарха" Генадија. На ктиторској композицији, на којој је приказан с „образом" своје задужбине у рукама, краљ Драгутин је означен као „први ктитор",[99] што је поједине истраживаче навело на закључак да је у пословима обнове моравичке катедрале поред „сремског краља" могла учествовати, у својству „другог ктитора", још нека личност. Она је чак и препознавана у српском архиепископу Јевстатију II. Такво решење проблема наговестио је већ Николај Окуњев који је сматрао да „'првим ктитором' натпис назива Драгутина, вероватно због тога да би показао да је он био главни ктитор који је започео украшавање цркве", док у вези са архиепископом Јевстатијем II помиње како један елемент сликаног програма указује на то „да је он био савременик, а можда и учесник обнове храма".[100] У новије време сличне ставове изложио је и Бранислав Тодић. Овај аутор закључује како „није немогуће" да је поред краља Драгутина, који је у ктиторској композицији „обележен као први ктитор", архиепископ Јевстатије II био „други ктитор" ариљске цркве, „иако нам на основу доступних историјских извора није познат степен његовог учешћа у њеном подизању и живописању".[101] Не би требало, међутим, испустити из вида чињеницу да је Јевстатије II за српског црквеног поглавара изабран највероватније тек у лето 1292. године, пошто је његов претходник Јаков умро 3. фебруара исте године.[102] Тада су послови организације обнове и самог подизања цркве, по свему судећи, били већ увелико окончани.[103] Уосталом, поставља се питање који би то мотиви навели српског архиепископа да се, мимо свих обичаја,[104] прихвати ктиторства над катедром моравичких епископа у тренутку када је, после великих разарања Жиче (око 1291. године), ваљало започети велики посао обнове архиепископског седишта. У почетној фази ти задаци обнављања Жиче били су, без сумње, нарочито сложени и обимни. Према сведочењу Даниловог настављача, архиепископ Јевстатије II није успео да их оконча, па су значајни радови сачекали архиепископе Саву III и Данила II.[105] У својству црквеног поглавара, Јевстатије II је морао истовремено бити заокупљен

[99] Петар Петрович Покришкин, који је прву реч погрешно читао као **НЪВИ**, сматрао је да је краљ Драгутин на тај начин истакнут само као обновитељ цркве. Cf. Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура*, 34, 35.

[100] Cf. Окуневь, *Арилье*, 223, 238; idem, *Портреты королей-ктиторовъ*, 84.

[101] Cf. Тодић, *Зидно сликарство у доба краља Милутина*, 65-66. С друге стране, Владимир Р. Петковић је сматрао да су моравичку катедралу „подигли краљеви Драгутин и Милутин" (Петковић, *Преглед*, 5), што је у науци одавно одбачено.

[102] Cf. М. Ал. Пурковић, *Српски патријарси средњег века*, Диселдорф 1976, 26-27.

[103] О времену изградње ариљског храма cf. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38-42. Приметимо на овом месту бар то да је епископ Меркурије у натпису који прати композицију његовог успења у Ариљу означен као свети, а да те ознаке светости нема на портретима каснијих моравичких епископа Герасима и Евсевија, односно на портрету српског архиепископа Јевстатија у наосу цркве. По свему судећи, у питању је сведочанство о почецима једног култа, касније запостављеног (cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 65), што има одређеног значаја за разматрање хронологије подизања моравичке катедрале. Поменути натпис показује да је између изградње ариљског храма, у којем је сахрањен епископ Меркурије, и његовог осликавања морало проћи неко дуже време, неопходно за појаву јасних манифестација новог светитељског култа.

[104] О томе cf. стр. 116-117 infra.

[105] *Данилови настављачи*, 113; cf. Ћирковић, in: *Пећка патријаршија*, 25, 72. У време архиепископа Саве III окончано је живописање католикона (Ђурић, *Византијске фреске*, 50).

сређивањем прилика у пећком метоху архиепископије, који током последње четвртине XIII века све више преузима улогу средишта српске цркве.[106] Овде је важно истаћи и то да се готово сви истраживачи слажу како је баш у време осликавања Ариља, крајем столећа, или тачније после 1292. године, српски архиепископ пребивао управо на том метоху, у удаљеној Пећи.[107] Најзад, скренимо пажњу и на озбиљне политичке последице које би представљале сметњу заједничком задужбинарском подухвату врховног поглавара српске цркве, Јевстатија II, и краља Драгутина, пошто овај други у време осликавања Ариља није био суверени господар. Он је у српским деловима своје државе признавао врховну власт млађег брата, амбициозног и суревњивог краља Милутина.

Поменуто тумачење разлога исписивања ознаке „први ктитор" крај портрета „сремског краља" наилази и на низ других, веома озбиљних препрека. Запажа се најпре да ниједан од савременика краља Драгутина приказаних у најнижој зони ариљске цркве, па ни архиепископ Јевстатије II, краљ Милутин или моравички епископи Меркурије, Герасим и Евсевије, кроз иконографију својих портрета и надгробних представа, односно пратеће натписе, није означен било каквим ктиторским атрибутом.[108] То се не би могло догодити да је неко од побројаних државних и црквених великодостојника помогао својим средствима краљу Драгутину у обнови цркве Светог Ахилија. Јер, ако би ознака „први ктитор" заиста сведочила о томе да је поред краља Драгутина истовремено постојао и неки други ктитор Ариља, значило би то да кроз портрете и натписе том другом ктитору није указана одговарајућа почаст, већ је само ограничена ктиторска улога Драгутинова. Када је истицање ктиторства у питању, јасно је да таква пракса није била у духу српске средњовековне средине. Још је мање прихватљива помисао да је настанку задужбине краља Драгутина значајније материјално допринела нека особа која уопште није портретисана у ариљској цркви.[109] Укључивање било које личности у подизање и украшавање Ариља као владарске задужбине, истовремено са краљем Драгутином, представљало би сасвим необичну појаву, без одговарајуће паралеле у српској уметности XIII века.

Скренимо, најзад, пажњу на чињеницу да су се појмови „први" и „други ктитор" у средњем веку везивали за личности чија је брига над неком ктиторијом падала у различите, хронолошки јасно одвојене периоде. То се најјасније може видети на основу сачуваног дипломатичког материјала.[110] Нама није познат ни један једини поуздано утврђен пример употребе назива „први ктитор" за личност *главног ктитора*, крај којег се као савремени судеоници у стварању задужбине јављају неке друге особе. Истовремено ктиторство двојице задужбунара увек је подразумевало заједничко ктиторство, па они нису били рангирани ознакама „први" и „други" ктитор, без обзира на то што је њихов статус и удео у оснивању, изградњи и украшавању задужбине могао бити различит. У том смислу нарочито је занимљив случај из Бање Прибојске. Тамо је дабарски епископ Никола на слоју из 1571. године крај портрета означен као ктитор, а главни обновитељ храма, Стефан Дечански, није добио назив „првог ктитора", већ је и он обележен само као „ктитор". Врло је вероватно да су ови пресликани портрети и натписи у Бањи засновани на првобитним решењима из XIV века.[111] Приметимо, такође, да је настанку Дечана, по свему судећи, знатније допринео непознати властелин портретисан над властитим гробом у припрати Пантократорове цркве.[112] И поред тога, српски краљеви Стефан Дечански и Душан – утемељитељи Дечана – ни у једном од натписа нису означени као „први ктитори". Слично је било у Добруну или Псачи. Међутим,

[106] Cf. Ћирковић, in: *Пећка патријаршија*, 24-25, 71-72.

[107] Добар увид у читаво питање дају: Д. Синдик, *Ко је аутор оснивачке повеље храма Св. Николе у Хвосну?*, Историјски часопис 19 (1972), 73-76; С. Ћирковић in: *Пећка патријаршија*, 24-25; 71-72; idem, *Жича као архијерејско седиште*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево 2000, 13.

[108] Милка Чанак-Медић је изнела претпоставку да је епископ Меркурије "заузимајући се око грађења нове катедрале, стекао право другог ктитора", о чему би сведочило и "раскошно" обележје над његовим гробом [Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 90]. Међутим, сам труд неког епископа или игумана око изградње и осликавања катедралне цркве, односно манастирског католикона, није му давао право да се назове "другим ктитором". О томе нам јасно сведоче примери из Богородице Љевишке, Старог Нагоричина, Грачанице или Добруна и Дечана. С друге стране, добро је познато право црквених поглавара да буду сахрањени у оквиру цркава при којима су столовали, иако нису били ктитори тих храмова. Ваља приметити и то да се још пре осликавања ариљске цркве почео градити Меркуријев светитељски култ (cf. нап. 14 supra).

[109] У сачуваном делу записа на довратнику улаза у ариљски ђаконикон као "ктитор" моравичке катедрале помиње се само краљ Драгутин (Петковић, *Старине*, 36). Пошто запис није сачуван у целини, он се не може сматрати сасвим поузданим сведочанством да је 1296/1297. године јединим ктитором Светог Ахилија сматран "сремски краљ". Ипак, ваља приметити да је у том натпису краљ Драгутин означен као "ктитор", а не као "први ктитор".

[110] Марковић (В.), *Ктитори*, 103-104; Троицки, *Ктиторско право*, 97-98; М. Шуица, *Ктитор*, in: *ЛССВ*, 336-339.

[111] Cf. В. Јовановић, *О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи*, Зограф 4 (1972), 33.

[112] Војводић, *Портрети*, 282-284.

при крају познате расправе о ктиторском праву, у којој показује да се назив „други ктитор" јасно везивао за наследника одређене ктиторије, Сергеј Троицки опрезно закључује да „као што изгледа" овај „термин" налазимо на једном месту и у „другом смислу, у смислу ктитора помоћника".[113] Поменути аутор при том мисли на одељак из *Житија Стефана Дечанског* посвећен избору места за изградњу Дечана. Према Даниловом ученику, свети краљ се том приликом обратио архиепископу Данилу II речима: "Ево ћеш бити други ктитор са мном овом месту, које ћемо почети зидати, и тебе, дакле, тако уписујем и сина мога такође у део ове свете цркве".[114] У питању је ипак, и у то нема никакве сумње, сасвим слободна, литерарна интерпретација појма ("други ктитор са мном"?!). У сачуваним дечанским повељама, као и у ктиторским натписима и дечанском зидном сликарству нема никаквог наговештаја о архиепископовом ктиторству, већ се као оснивачи и ктитори Пантократорове цркве и манастира помињу искључиво краљ Стефан Дечански и његов наследник на српском престолу. Ни сам ученик Данила II у житију овог српског архиепископа не говори о било каквом Даниловом ктиторству над Дечанима. Такође је важно истаћи да краљ Душан у вези са Дечанима ниједном није назван „другим ктитором", на шта би упућивао цитат из текста *Житија Стефана Дечанског*. Као „втори ктитори" Дечана помињу се у својој повељи овом манастиру тек монахиња Евгенија и њени синови Стефан и Вук Лазаревић.[115]

У оквиру засебних ктиторских натписа и оних уз ктиторске портрете у византијској и српској уметности назив „први ктитор" јавља се сасвим ретко, заправо само по изузетку.[116] Занимљиво је да се у српском средњовековном сликарству неки задужбинар назива првим ктитором у натпису крај свог портрета једино још у Белој цркви Каранској – храму подигнутом недалеко од седишта моравичке епископије.[117] Но, ни тај пример не може бити од веће помоћи. О правно-својинским односима унутар ктиторије жупана Брајана не поседујемо никаква поузданија сведочанства. Поред тога, извесни „ариљски цитати" присутни у програму и иконографији живописа Карана,[118] који је највероватније припадао моравичкој епархији,[119] наводе на помисао да је и присуство необичног назива „ктитор први" крај портрета жупана Брајана последица парафразирања решења из оближње владарске задужбине. Чини нам се стога да у трагање за разлозима истицања назива „први ктитор" уз ариљски портрет краља Драгутина треба поћи неким другим путевима. Нашу пажњу мора да привуче околност да се на основу писаних споменика и археолошких података поуздано зна како је бивши српски владар крајем XIII века само из темеља обновио првобитну цркву Светог Ахилија – стару катедру моравичких епископа из времена успостављања српске архиепископије.[120] Црква је, дакле, постојала у првим деценијама XIII столећа и морала је већ тада спадати међу угледније у Србији.[121] Рекло би се зато да је кроз ознаку "први ктитор", а она се, заправо, односила на оснивача неке задужбине, краљ Драгутин желео да пренагласи своју улогу у обнови седишта моравичких епископа. Потиснута је тако заувек успомена на раније, вероватно мање угледне ктиторе који нису припадали владарској породици Немањића. Када се прогласио првим ктитором, односно оснивачем, краљ Драгутин се, по свему судећи, поистоветио с многобројним средњовековним задужбинарима који су у ктиторским натписима истицали да су „от основанија" изградили неку цркву, иако су је само преправили. Биографи су их такође величали као утемељитеље одређених ктиторија, мада су били само њихови обнављачи.[122] Изгледа да постоје сасвим јасна сведочанства о томе да је обнова катедралне цркве у Моравичкој епископији представљала кључну прекретницу у њеној историји што је дубоко утицала на погледе савременика краља Драгутина. У том смислу веома је речита чињеница да су на зидовима нове грађевине били представљени само они епископи који су у Ариљу столовали од времена Драгутинове обнове.[123]

Подизање и украшавање епископске цркве Светог Ахилија краљ Драгутин је, без сумње, предузео као самостални ктиторски акт, у материјалном и духовном смислу. Наравно, он се није могао одрећи помоћи оних људи који су, по природи ствари, непосредно бринули о остваривању његовог подухвата.

[113] Троицки, *Ктиторско право*, 98.

[114] *Данилови настављачи*, 56.

[115] За све ово cf. П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 75, 137, 275, 282, 304, 309; Суботић, *Прилог хронологији*, 111-135; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 34, 39; *Данилови настављачи*, 106-117; Стојановић, *Записи и натписи*, I, 28, бр. 63.

[116] Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 100, н. 24.

[117] Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 140.

[118] О тој појави припремамо посебну расправу.

[119] Cf. стр. 162-163 infra.

[120] Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 28-38

[121] Јанковић, *Епископије и митрополије*, 181.

[122] Марковић (В.), *Ктитори*, 104; Суботић, *Краљица Јелена Анжујска*, 144.

[123] Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38-39.

На првом месту били су то моравички епископи Меркурије, Герасим и Евсевије. Као поглавари епархије, ти архијереји су свакакао представљали незаобилазне ауторитете у појединим питањима обнове властите катедре. Најангажованији приликом подизања нове црквене грађевине морао је бити први од њих – Меркурије – сахрањен у репрезентативно обележеној гробници на северној страни припрате. Бригу о живописању преузео је Евсевије, насликан као тадашњи поглавар моравичке епархије на крају низа српских архијереја у наосу.[124] С обзиром на то да су епископи имали право и обавезу да бдију над правоверношћу укупног религиозног живота у својим епархијама, па и над изградњом и украшавањем храмова, нема сумње да је улога моравичког јерарха Евсевија у одређивању појединих делова тематског програма катедрале била пресудна. Он је са ктитором вероватно утврдио идејне основе на којима је читав тај програм изграђен, саветујући се са сликарима пре свега о ликовном уобличавању утврђених замисли. Но, до поузданијег препознавања удела ктитора, помесног епископа и сликара при одређивању посвете и намене одређених простора, избору и распореду тема, као и њиховом иконографском формулисању, може да нас доведе тек темељно и свестрано разматрање ариљског живописа.

[124] У оном делу Синодика православља из Свете Тројице Пљеваљске чији се настанак датује у доба архиепископа Јакова (1286-1292) епископ Евсевије се помиње последњи у низу почивших моравичких архијереја (cf. Динић, *Срйске земље*, 146; Мошин, *Сербская редакция Синодика, Тексты*, 304; *Анализ шексшов*, 362, 366, 378). Могло би се, стога, закључити да епископ Евсевије у време осликавања Ариља није био међу живима. Међутим, у истом одељку Синодика призива се вечнаја памјат изгледа и за поједине црквене достојанственике које извори из времена архиепископа Јевстатија II (1292-1309) наводе као живе (Мошин, *Сербская редакция Синодика, Тексты*, 304, н. 218, 222, 226; за нека другачија тумачења cf. Пурковић, *Срйски ейискойи*, 329). С обзиром на ту чињеницу, као и на околност да је рукопис Пљеваљског синодика сачуван у препису из последње четвртине XIV века, ми му не смемо поклонити пуно поверење. Да се епископ Евсевије налазио на челу Моравичке епархије у време осликавања Ариља, не сведочи само то што је његов лик добио место крај представе актуелног српског архиепископа Јевстатија II него и чињеница да у ариљској цркви није насликан Евсевијев наследник, вероватно епископ Кирил (Пурковић, *Срйски ейискойи*, 332-333).

РАЗМАТРАЊЕ ТЕМАТСКОГ ПРОГРАМА

КУПОЛА И ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР

Представе старозаветних личности

а) Првосвештеници у горњој зони тамбура

Између великих прозорских отвора куполе, у сасвим особеном идејном и просторном контексту, приказано је у цркви Светог Ахилија у Ариљу шест старозаветних личности одевених у рухо библијских првосвештеника – Мојсије, Мелхиседек, Захарија (?), Ор(?), Самуило и Арон (сх. 1, бр. 1-3; сх. 2, бр. 4-6).[125] Њихове фигуре чине круну знатно шире програмске „пирамиде" саздане од осамнаест пророчких представа, а уздигнуте од лукова поткуполног простора до највиших делова куполе. У стожерним осама те идејно веома богате тематске структуре сажета је мисао о читавој икономији спасења, јер својом појавом и избором текстова на свицима које носе пророци насликани у Ариљу величају неке од најважнијих момената христолошке драме. У питању су, пре свега, отеловљење Бога Слова, а затим и његова искупитељска смрт, Васкрсење и Вазнесење. За разумевање значења која су у склопу таквог програма могли имати ликови у одећи библијских свештеноначелника од највеће је важности чињеница да су они истакнути при самом врху ариљске просторне хијерархије и сабрани око калоте што је за хришћане вековима имала значење „највишег неба".[126] У том „небу над небесима" некада се и у Ариљу, сходно обичају широко поштованом и крајем XIII века, морало налазити сада потпуно уништено попрсје Христа Спаситеља.[127] Насликан на таквом месту, Господ је обично био слављен само у својству „наднебесног" господара васељене – такозваног Пантократора. Њега, међутим, писац Посланице Јеврејима види и као „великог поглавара свештеничког који је прошао небеса" (Јевр. 4:14), или као „првосвештеника који је сео с десне стране престола величине на небу" (Јевр. 8:1). Чини се да би представе шесторице библијских свештеноначелника из ариљског тамбура било могуће довести у чврсту идејну везу са Христовим ликом, насликаним некада у калоти, управо на основу поменуте посланице и многих списа светих отаца инспирисаних њоме.

Желећи да у Посланици Јеврејима што јасније предочи смисао и суштину Христове новозаветне жртве и Вазнесења, апостол Павле је искористио типологију жртвоприношења које су старозаветни првосвештеници вршили за искупљење греха народних једанпут годишње, на дан Кипур (*Yom Kippûr*, Велика свечаност очишћења – 2. Мојс. 30:10; 3. Мојс. 16:1-33). После описа старозаветне скиније, у деветој глави Посланице каже се: „Према овом уређењу улазе свештеници у предњи део скиније свагда да сврше службу своју, а у стражњи део једанпут у години само првосвештеник, не без крви коју приноси за себе и за народне грехе (Јевр. 9:6-7); а Христос дође као првосвештеник будућих добара и уђе једанпут за свагда у светињу кроз већу и савршенију скинију и не с крвљу јарчијом и јунчијом, него са својом крвљу... (Јевр. 9:11); јер Христос не уђе у рукотворену светињу, *која је слика праве*, него у само небо, да се сад покаже пред лицем Божијим за нас (Јевр. 9:24)." Иако је Арон био сличан Првосвештенику небеске скини-

[125] Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 124-125.

[126] О схватању куполе као горњег неба, развијаном кроз вековну византијску традицију, у новије време писали су: Бабић, *Краљева црква*, 34-35 (са свом важнијом литературом) и Г. К. Вагнер, *Византийский храм как образ мира*, ВВ 47 (1986), 174, 176, 178.

[127] Cf. Бабић, *Краљева црква*, 65.

је, пошто је од Бога позван да приноси жртве за народ (Јевр. 5:4-5), као достојнија слика Христовог архијерејства у Посланици Јеврејима истиче се Мелхиседек. Он, као и Христос, није припадао левитском свештенству, а већ псалмопевац у њему препознаје тип идеалног свештеника (Пс. 110:3-4).[128]

Потакнути Посланицом Јеврејима и многи од угледних црквених писаца ослањају се на типологију Кипура да би указали на Христа као на првосвештеника небеске скиније.[129] Према светом Кирилу Александријском, који је у својим списима детаљно образлагао символички паралелизам између старозаветног жртвоприношења за грехе читавог народа и Христове жртве,[130] само се небо може сматрати светилиштем прихватљивим за новог првосвештеника. Велики александријски архиепископ тако учи: „Стара скинија била је подигнута у пустињи од премудрог Мојсија и била је сазграђена према моделу који му је био показан на планини; ова скинија је савршено одговарала свештеницима који су вршили жртву према Закону; али станиште погодно и природно за Христа, то је дивно насеље на висини, небо, скинија божанска и узвишена, која није плод људског умећа већ свето дело Божије."[131] У Арону „што собом представља лице Христа" и Мелхиседеку Кирило Александријски, попут апостола Павла, види праслике Великог архијереја – Исуса – „умрлог за грехе наше" да би ушао у ту „вишњу и свештенију скинију".[132] И Исихије Јерусалимски говори о „небеском олтару" којем је Христос „пришао Вазнесењем", уносећи у нерукотворено светилиште крв проливену на Крсту, као што је старозаветни првосвештеник у унутрашњост светиње над светињама уносио крв жртве жртвоване у спољашњем делу скиније.[133] По Јовану Златоустом, ми на небу имамо нашу жртву, нашег свештеника и приношење жртве.[134] За тог светог оца „небо је такође скинија, пошто у њему пребива јереј",[135] заправо Спаситељ који „горе седи с Богом на престолу ради нас и јесте првосвештеник по чину Мелхиседекову".[136] „Праобрази" тог Христа архијереја били су, објашњава свети Јован Златоусти, и јудејски првосвештеници, мада нису имали Исусових моћи, „као што и представа на слици има лик човеков, али нема његову снагу".[137] Тумачењу Христовог небеског првосвештенства нарочиту пажњу посветио је Златоустов савременик и пријатељ Теодор из Мопсуестије.[138] Теодор истиче да је тајном свог Васкрсења и Вазнесења Христос као архијереј испунио највиши акт свештенства у истинском светилишту небеском, којем је „јерусалимска светиња над светињама била слична".[139] У небу је, дакле, Христос служитељ и првосвештеник и „тамо, за нас, Он врши Литургију".[140] Под снажним утицајем угледних претходника, и Козма Индикоплов у светињи над светињама Мојсијеве скиније види слику истинског, небеског шатора.[141] Он је сматрао да је Мојсијев Закон као у некаквој скици (σκιαγραφία) кроз светињу над светињама старозаветне скиније префигурирао (προετύπου) Христово вазнесење и да је првосвештеник који је служио у тој старозаветној скинији био слика (τύπος) самог Господа Христа.[142] У свом познатом разматрању литургије Герман I Цариградски такође истиче да је „Христос ушао у небеску и нерукотворену Светињу (над светињама) и јавио се у слави пред лицем Бога и Оца, ради нас учинивши се великим Првосвештеником, који је прошао небеса".[143] Слична схватања могу се пронаћи и у текстовима знатно познијих аутора.[144]

С обзиром на наведене цитате из Библије и из текстова црквених писаца намеће се закључак да су старозаветни архијереји – префигурације Христа првосвештеника – у ариљском тамбуру били насликани

[128] Чарнић, *Архијереј џо реду Мелхиседекову*, II, 17-46 (нарочито 24).

[129] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 24-31; idem, *Le sacerdoce céleste du Christ selon Chrysostome*, Nouvelle Revue Théologique 72 (1950), 569-579; Чарнић, *Архијереј џо реду Млехиседекову*, I, 18-19; II, 41-46; Јустин, *Догматика*, II, 419-431, нарочито 420-421.

[130] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 24-25; P. G., t. 69, col. 88-89; t. 72, col. 279 CD.

[131] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 25; P. G., t. 76, col. 1396 CD.

[132] P. G., t. 69, col. 88-89.

[133] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 26-27; P. G., t. 93, col. 806 A, 810 A, 901 BC. За слично поређење код Псеудо Атанасија cf. Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 282.

[134] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 30; P. G., t. 63, col. 92.

[135] P. G., t. 63, col. 119.

[136] Јустин, *Догматика* II, 425; P. G., t. 56, col. 406.

[137] P. G., t. 63, col. 131. Свети Јован Златоусти се ослања на типологију Кипура нарочито у XV и XVII хомилији посвећеној Посланици Јеврејима (cf. Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 30; P. G., t. 63, col. 118-119 и col. 127-131). О небеском архијерејству Христовом cf. и Златоустову Беседу на Вазнесење (P. G., t. 52, col. 790).

[138] О разлозима због којих треба узети у обзир и идеје овог постхумно анатемисаног писца cf. Војводић, *О ликовима џрвосвешшеника*, 143 н. 97.

[139] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 27-28; R. Tonneau, R. Devreesse, *Les Homélies catéchétiques de Théodore de Mopsueste*, Studi e testi 145, Città del Vaticano 1949, 325-329.

[140] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 28-29; Tonneau, Devreesse, *Les Homélies catéchétiques de Théodore de Mopsueste*, 487-493, нарочито 489.

[141] *Topographie chrétienne*, II, 38-65; III, 66-79.

[142] Ibidem, II, 52-53, 64-65; W. Wolska, *La Topographie de Cosmas Indicopleustès. Theologie et science au VI^e siècle*, Paris 1962, 46-47, 49-50.

[143] Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 79.

[144] О царству небеском које је слично Мојсијевој скинији и о Исусу Христу – „свештеноначелнику у Тројици" – говори, на пример, свети Григорије Синаит. Cf. P. G., t. 150, col. 152 CD.

како би се указало на Спаситељев лик у калоти као на лик вечног поглавара свештеничког и свештенослужитеља небеске скиније. Уобичајена значења која је имала представа Христа насликаног у виду такозваног Пантократора при врху куполе на овај начин, наравно, нису могла бити сасвим потиснута. Она су само обогаћена и учињена сложенијим, док је читав иконографски програм у највишим зонама цркве добио нове идејне нагласке.[145]

Један од првосвештеника приказаних у Ариљу, вероватно Претечин отац Захарија, у руци држи свитак с цитатом из књиге пророка Исаије (Ис. 1:16). Тај цитат је чинио део паримије која је читана на празник Богојављења,[146] па је понекад исписиван као пратећи пророчки текст уз сцену *Крштења Христовог*.[147] Могло би се помислити да је указивање на Крштење у оквиру иконографског контекста посвећеног величању Христа као вечног небеског првосвештеника имало наглашени есхатолошки смисао. Доследно се ослањајући на типологију Кипура у Посланици Јеврејима, апостол Павле истиче значај крштења за све оне који по својој вери следе пут у небеску светињу над светињама, доступну људима захваљујући Христовом жртвоприношењу и Вазнесењу у телу (Јевр. 10:19-22). Међутим, у Ариљу је старозаветни првосвештеник који држи свитак с текстом посвећен Крштењу насликан на западној страни тамбура, сагледљивој само из источног, презвитеријалног дела храма. Изгледа, стога, да творци ариљског програма ипак нису желели да цитат из богојављенске паримије истакну као поуку о општем, есхатолошком значају крштења. Скретање пажње на значај Богојављења у оквиру низа првосвештеничких представа из куполе за њих је морало имати неки други, одређенији смисао.

С обзиром на то да се приликом Крштења у Јордану на Христа спустио Дух Свети, Богојављење су, као и Рођење, неки црквени писци схватали као помазање, и то најчешће као свештеничко помазање подобно помазању старозаветних јереја.[148] Представници извесних богословских школа били су чак склони да у Крштењу препознају чин истинског свештеничког рукоположења, кроз које је свети Јован Креститељ пренео на Христа Ароново свештеничко наслеђе.[149] За наше разматрање могло би бити од значаја и то да је улогу важног беочуга у тако схваћеном наследном низу Аронове свешеничке лозе имао Претечин отац Захарија. Већи број црквених писаца, с друге стране, уочио је у Крштењу Христовом нарочит значај за појаву новозаветног свештеништва. Они су у том догађају првенствено видели крај Старог савеза и почетак новог, обележеног Христовом јавном делатношћу и заснивањем свештених тајни.[150] Истичући да је Бог савезе с људима утврђивао увек посредством воде, свети Кирило Јерусалимски развија типологију крштења и као један од праобраза те хришћанске тајне наводи обред измивања старозаветних архијереја. Свети Кирило при томе подсећа: „Првосвешеник се најпре умива, па потом пали кадионицу; Арон се прво омио, да би тек затим постао првосвештеником; јер како би он могао приступити молитви за друге, ако пре тога није био сам очишћен водом."[151] На сличну типологију ослања се и свети Кирило Александријски управо када разматра стих пророка Исаије, цитиран у Ариљу – „Измијте се и чисти будите". Он запажа да је умивање водом Левита приликом очишћења за службу у скинији „као у сенци" наговестило благодат која уклања сваку душевну нечистоту и коју ће свом народу Христос донети крштењем.[152] Старозаветни обред очишћења тела имао је, ипак, само својство непотпуне

[145] Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 139-144. У време када смо писали цитирани рад није нам био познат, нити доступан чланак Љубице Поповић у којем је покренуто питање идејних основа сликања старозаветних првосвештеника у ариљској куполи. Cf. Popović, *The Old Testament High Priests*, 91-93; eadem, *The Prophets*, 121 (уводна напомена).

[146] Цитат се чита на служби часова (трећи час) и на вечерњој Богојављења (седмо чтење). Cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 176, 177; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 127, [33]; *Prophetologium*, I, 2g; Лобковски, fol. 11[b]; Дечани 141, fol. 15[r]; Mercenier, *La prière*, II/ 1, 251, 268.

[147] Cf. Н. Панселину, *"Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρᾶ Ἀττικῆς*, ΔΧΑΕ 14 (1989), 180, εἰκ. 6; Марковић, *Првобитни живопис*, 238; *The "Painter's Manual"*, 29.

[148] О овоме cf. поглавље „Le sacerdoce du Christ et son Baptême par Jean-Baptiste" у књизи Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 97-132, нарочито 99 и 106-108; Cyrille de Jérusalem, *Catéchèses Mystagogiques*, SC 126, Paris 1966, 120-133, нарочито 128-131; Daniélou, *Bible et liturgie*, 156-161.

[149] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 103-104, 108; *The Teaching of Saint Gregory. An Early Armenian Catechism*, transl. R. W. Thomson, Cambridge 1970, 94-95; Éphrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile*, 94-95; *Сочиненія бл. Симеона*, 27, 299-300; P. G., t. 155, col. 189-192; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 144-145.

[150] Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 99-108.

[151] Ibidem, 106-107; P. G., t. 33, col. 433; Святитель Кирилл, *Поучения*, 34. Према схватању Кирила Јерусалимског, али и неких других светих отаца, хришћанско крштење било је префигурирано и базеном с водом у старозаветној скинији (ibidem; Bornert, *Les commentaires*, 65, 74; Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse*, 90). Тај базен је био постављен у трему и служио је за прање руку свештеника при уласку у светилиште (2. Мојс. 40:30-32), док је на Кипур првосвештеник пре приношења жртве прао читаво тело на светом месту (3. Мојс. 16:4).

[152] P. G., t. 70, col. 40-41. И свети Јован Златоусти говори о јудејском „крштењу" – очишћењу од телесне нечистоће, али не и од греха – као несавршеној праслици Јовановог крштења, које је пак било ниже од крштења „Онога (Христа) који ће крстити Духом Светим и огњем" (Мт. 3:11). Cf. P. G., t. 49, col. 366-367.

слике хришћанског крштења. Над собом и над другима њега су вршили „несавршени библијски јереји". Заснивање нове, савршеније тајне, према учењу светих отаца, није било могуће без темељне обнове свештенства.[153]

Сагледано у односу на старозаветно умивање водом и помазање свештеника, Христово Крштење се, дакле, могло разумети као важан моменат за појаву Христа у улози Великог новозаветног архијереја, установитеља хришћанских тајни и обновитеља свештенства. Разумљиво је стога што је творац ариљског иконографског програма у низу библијских првосвештеника који својим уобичајеним атрибутима „префигурирају" литургију, свештене тајне и обреде установљене Христом, на посебан начин истакао значај Богојављења. Основна идеја о Првосвештенику небеске светиње продубљена је тако подсећањем на то да је Спаситељ, кроз свештене тајне које је засновао, вечно присутан у животу земаљске цркве и да, при томе, велики значај припада тајни Крштења. Сигурни смо како овде има посебног смисла указати на околност да се слична схватања појављују и у тумачењу архијерејске литургије настале трудом Николе и Теодора из Андиде.[154] Оно потиче из XI века, али је добрим делом укључено и у једну познију компилацију.[155] Занимљивост овог тумачења је у томе што је било намењено неком епископу и његовом свештенству, а односи се на архијерејску литургију каква се служила на територији Цариградске патријаршије. Повезујући обред проскомидије са тридесетогодишњим периодом Христовог живота пре Крштења, Никола (Теодор) из Андиде указује на то да се сам архијереј активно укључује у литургијско чинодејствовање тек за време малог входа.[156] Почаствован, иначе, да врши и највеће свештене тајне „зато што се удостојио да собом представља личност великог Архијереја" – Исуса,[157] земаљски архијереј својим укључењем у литургију „знаменује јављање и откровење Христа и Бога нашега на Јордану".[158] „Јер, мада је до входа архијереј и био (сликом Христа), то није било сасвим јасно и извесно".[159] Након уласка у олтар и певања Трисветог, архијереј се пење на „горњу катедру" што, према ученом андидском епископу, „означава узлажење од земље ка небу", напуштање јудејског начина живота, „закона и старог завета" и тиме показује да је „после установљења крштења отпочела божанска благодат".[160]

Схватање да се епископ за време вршења литургије јавља као „образ" и „заменик" Христа првосвештеника на земљи било је, попут учења о значају Крштења за испуњење Спаситељевог архијерејства, присутно у делима многих црквених писаца и без сумње широко познато. Срећемо га код богослова који су стварали знатно пре Николе (Теодора) из Андиде (Ориген, Исидор Пелусиот, Теодор из Мопсуестије, Псеудо-Дионисије Ареопагит, Герман I Цариградски, итд.), али и код познијих компилатора и писаца (Псеудо-Софроније, свети Симеон Солунски).[161] Рекло би се да је управо свест о тој, вековима дугој традицији могла навести моравичког епископа Евсевија да се определи за нарочито решење куполног програма ариљске катедралне цркве. Разматрано решење пружало му је могућност да кроз визуелно излагање једне догме ширег значаја подсети и на улогу која током службе припада епископу. Иставши при врху храма попрсје Христа, тако да у својству лика „Великог небеског архијереја" симболички доминира над обредом што се одвијао под вођством моравичког првосвештеника, епископ Евсевије је вероватно желео да укаже на то да се Христос „огледа" у том обреду и у том првосвештенику као „начело сваке свештене тајне" и као „почетак и крај сваке хијерархије".[162] У ликовном уобличавању ове замисли моравичком епископу су, по свему судећи, помогли искусни сликари доведени, изгледа, из Солуна.[163]

[153] Војводић, *О ликовима ӣрвосвешӣеника*, 145-147.

[154] О овом тумачењу и о његовом аутору cf. Красносельцевъ, *О древнихъ лиӣургическихъ ӣолкованіяхъ*, passim; Bornert, *Les commentaires*, 181-199.

[155] Красносельцевъ, *О древнихъ лиӣургическихъ ӣолкованіяхъ*, 178-257; idem, *Объяснение лиӣургіи*; Bornert, *Les commentaires*, 210-213.

[156] Красносельцевъ, *Объяснение лиӣургіи*, 12-13. О овој особености архијерејске литургије cf. Bornert, *Les commentaires*, 199, 253-256, 267; J. Mateos, *La célebration de la Parole dans la Liturgie Byzantine*, OCA 191, Roma 1971, 89-90, 126.

[157] Красносельцевъ, *Объяснение лиӣургіи*, 36-37. Никола (Теодор) из Андиде у тумачењу литургије у неколико наврата назива Христа „Врховним" или „Великим архијерејем", као што и епископу при-писује својство слике и представника Господа на земљи (ibidem, 2-3, 18, 36, 38, 42).

[158] Ibidem, 18.

[159] Ibidem.

[160] Ibidem.

[161] Cf. Bornert, *Les commentaires*, 61, 79, 81, n. 3, 213; Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 59-63; Симеон Солунски, *О св. Лиӣургији*, 529-532; Красносельцевъ, *О древнихъ лиӣургическихъ ӣолкованіяхъ*, 29, 45.

[162] *Oeuvres completes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction preface et notes par M. de Gandillac, Paris 1943, 245, 248, 301-302.

[163] Т. Папамасторакис је фигуре првосвештеника у куполи Ариља одредио као „сабор израиљске синагоге" (мада је међу њима насликан и Мелхиседек!), доводећи их у непосредну идејну везу са низовима портрета српских архијереја у најнижој зони живописа цркве. При томе је појава ликова јерарха Израиља, наводно, требало да нагласи значај историје Српске цркве и светородне династије Немањића (Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 300-301, 340). Према нашем мишљењу, такво тумачење не може се прихватити из више разлога.

Придавање изузетног значаја ликовима старозаветних првосвештеника, који су по броју и месту приказивања у Ариљу добили примат у односу на остале пророчке представе, јасније се може разумети ако се сагледају слична решења у неколико сувремених византијских цркава. У питању су, пре свих осталих, Перивлепта Охридска, Свети Никола у Прилепу и Протатон на Светој Гори.[164] Истицање првосвештеничких представа у олтарском простору, сводовима или луцима тих храмова произилазило је колико из појачаног интересовања за старозаветне – типолошке – теме толико и из оних идејних токова који су крајем XIII века водили све јаснијем наглашавању различитих аспеката Христове првосвештеничке улоге.[165] Но, Ариље и у поменутој групи споменика остаје прилично усамљено. Замисао да се првосвештенички ликови, као развијена и засебна целина од шест чланова, сместе при врху куполе да би њеном програму дали нарочит смисао, није остварена ни у једној другој до данас сачуваној средњовековној цркви. То би се у великој мери могло објаснити с обзиром на чињеницу да је у питању било прелазно иконографско, односно програмско решење. Чини се како не треба посебно истицати да у живопису ариљске куполе идеја о вазнетом Христу као „литургосу" небеске светиње није пронашла свој коначни ликовни израз. Ограничени искуствима свога времена, творци тематског програма Светог Ахилија у Ариљу могли су тек да наслуте правац оних духовних стремљења што ће током раног XIV века изнедрити много непосреднија и убедљивија иконографска решења када је у питању истицање небеског архијерејства Христовог. У куполама осликаним у стилу зреле ренесансе Палеолога развиће се представа *Небеске литургије*. Христово небеско „чинодејствовање" и значење неба као вишње цркве у њој није било само наговештено „прасликама" попут оних у ариљском кубету.[166] Око представе Исуса Христа, великог првосвештеника, којег истовремено прослављају људи и анђели јер је остварио јединство земаљске и небеске цркве, у калотама цркава из прве половине XIV века приказивана је литургијска поворка анђела у богослужбеним одеждама.[167] Током друге половине века јавила се потреба да Христово учешће у небеском обреду буде још недвосмисленије назначено. Отада је у *Небеској литургији* са анђелима био приказиван и Христос како служи у одежди првосвештеника.[168]

б) Мали пророци у најнижој зони куполе

Зону испод представа старозаветних архијереја заузимају попрсја шесторице такозваних малих пророка – Јоне, Јоила, Малахије, Захарије, Авакума и Софоније (сх. 1, бр. 7-9; сх. 2, бр. 10-12). Ликови тих визионара нису распоређени према хронологији њихових пророчанстава, то јест по редоследу текстова старозветних књига у Септуагинти. Место свакога од њих у ариљском тамбуру било је условљено садржајем текстова на свицима које носе у рукама и жељом творца иконографског програма да акцентује и усагласи одређене поруке препознатљиве ученим савременицима. Северно и јужно од источног прозора тамбура, испод фигура двојице најугледнијих првосвештеника, дакле на месту што се наметало оку посматрача, насликани су пророци Јона и Софонија. Они држе свитке с цитатима из текстова који се односе на Спаситељево страдање, славно Васкрсење и обећање спасења човечанству. На свитку пророка Јоне исписане су тако речи 3. стиха 2. главе његове књиге,[169] читане као део четврте паримије током богослужења Велике суботе.[170] Та Јонина молитва у утроби кита јавља се као мотив и у ирмосу шесте песме другог канона, крстоваскрсног, на недељном – „васкрсном" – јутрењу (глас осми, октоих). Црквени

[164] Војводић, *О ликовима првосвештеника*, passim.

[165] Ibidem.

[166] Најстарија позната представа потпуно формиране *Небеске литургије* сачувала се у Краљевој цркви у Студеници. Према Алексеју Лидову, елементи тог особеног вида указивања на вишњу светињу над светињама појављују се још у мањим куполама Нереза (cf. Лидов, *„Христос-священник"*, 191).

[167] В. Ј. Ђурић, К. Валтер и Г. Бабић изнели су мишљење да је до средине XIV века Христов лик у центру калоте сматран саставним делом Небеске литургије приказане око њега (Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 66-67; Walter, *Art and Ritual*, 219; Бабић, *Краљева црква*, 68-69). О представама небеске литургије и о теолошким схватањима која се налазе у њиховој идејној основи cf. L. H. Grondijs, *Croyances, doctrines et iconographie de la liturgie céleste*, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 74/2 (Paris 1962) 665-703; нарочито 679-680.

[168] Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 66-67; Бабић, *Краљева црква*, 68-69; Т. Папамасторакис, *Ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ–Μεγάλου Ἀρχιερέα*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 67-69.

[169] Овај цитат пророк Јона доста често носи на свом свитку у византијској уметности. Cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 70 (139); Папамасторакис, *Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη*, 431, 439; idem, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ἐπισκοπῆς)*, 151; Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 49; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 227; Габелић, *Манастир Лесново*, 64; Popović, *Hitherto Unidentified Prophets*, 28-29; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 80, 109.

[170] Mateos, *Le Typicon*, II, 84-87; *Prophetologium*, L 41e (fasc. V, 443); Лобковски, fol. 124^r; Дечани 141, fol. 143^r; Bertonière, *Easter Vigil*, 60, 130-131, Charts A_2, C_2.

песници истицали су да је, раширивши крстообразно руке у утроби морске звери, Јона јасно „прообразовао" Распеће Спаситељево и да је, изашавши одатле после три дана, предобразио васкрсење Христа Бога, „прикованог (за крст) телом и просветившег свет устајањем (из гроба) након трећег дана".[171] У својим прозним текстовима хришћанске егзегете су молитву пророка Јоне такође објашњавале као предсказање смрти и Васкрсења Христовог.[172] Тумачећи поминњани Јонин стих (Јона 2:3), блажени Теодорит Кирски истиче да је пророк „утробом адовом назвао китову утробу, због тога што је и звер била смртоносна, па је пророк, по самој природи ствари, већ био мртвац". Као „образ Владике Христа, који је боравио у срцу земље три дана и три ноћи (Мт. 12:40), Јона с правом говори да се нашао у утроби адовој".[173] Према Козми Индикоплову, „Јона је открио делом и као у слици гроб, чудесно васкрсење и непропадљивост нашега Господа Христа, чијим посредништвом су се извршили васкрсење и обновљење читавог људског рода".[174] Слично томе, Роман Мелод у Химни посвећеној Васкрсењу Христовом пророка види као својеврсног претечу Христовог устајања из гроба и васкрсења верних. Он приписује Аду следеће речи: „Јону је у трећи дан из своје утробе избацила звер; ја ћу такође избацити Христа и све оне који су Христови, јер сам због рода Адамовог кажњен (...)."[175]



Слика **4.** Свитак у руци пророка Јоне

Таб. V У рукама пророка Софоније нашао се свитак с цитатом из његове књиге, читаним такође као паримија на богослужењу Велике суботе (Соф. 3:14).[176] Међутим, у оквиру тог богослужења поменути Софонијин стих утопљен је у седмо чтење и чини завршни део знатно ширег цитата Софонијиног пророштва (3:8-15). Уз њега се зато не налази уводна фраза „Тако говори Господ", која се јавља на ариљском свитку. С овом фразом на почетку, 14. стих 3. главе Софонијине књиге јавља се као друго чтење на вечерњој суботе Цветне недеље, заправо празника Христовог уласка у Јерусалим, то јест Цвети.[177] Стога треба веровати да су творци иконографског програма у Ариљу желели да укажу управо на тај празник. Смисао прослављања Цвети најбоље се може разазнати из служби посвећених тој значајној хришћанској светковини. На малој и великој вечерњој у суботу Цветне недеље, као и на недељном јутрењу истиче се у више наврата догађај васкрсења Лазара у Витанији, евоциран током минулог дана. У ствари, подсећа се на чудо којим је Христос дао наду вернима у опште васкрсење мртвих.[178] Та тема се даље развија исти-

[171] Скабаллановичъ, *Христіанскіе праздники*, кн. 1, 84.

[172] Непосредни повод таквој егзегези налази се у Матејевом јеванђељу (12, 40). Cf. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, II, 477-479.

[173] *Творенія бл. Феодорита*, ч. IV, 324. Свети Теодорит појашњава своје тумачење следећим речима: „Јер није у Јониној власти био живот његов; а у Владике Христа и смрт је била вољна, и васкресење је било у његовој вољи; и стога је у јеванђељу то место, где су ад и смрт, названо срцем земље, а овде је утроба китова наименована адом." За објашњење поменутог Јониног стиха у кратким тумачењима пророчких текстова преведеним на словенски језик cf. Туницкій, *Книги XII малыхъ пророковъ*, 73_{3-6}.

[174] *Topographie chrétienne*, II, 224-225.

[175] Romanos le Mélode, *Hymnes*, IV, 560-561. И свети Григорије Чудотворац разуме избављење пророка Јоне из утробе кита као праслику спасења праведника из дубина ада, спасења које је извршио „други Адам" (cf. P. G., t. 10, col. 1201; Rousseau, *La Descente aux enfers*, 296).

[176] Mateos, *Le Typicon*, II, 86, 87; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 134, [40]; Лобковски, fol. 129ʳ (где је стих приписан Исаији); Дечани 141, fol. 148ʳ. Иначе, стих Софонија 3:14 јавља се на пророковом свитку изгледа већ у Курбинову, затим у Светом Димитрију Кацурис код Арте, Арханђелу Михаилу у Тари на Родосу, Краљевој цркви у Студеници, Богородици Одигитрији у Пећи, сликаном менологу Дечана, Перивлепти у Мистри и Раваници. Cf. Popović, *The Prophets*, 132; Папамасторакис, *Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη*, 429, 439; idem, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 236; С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 389.

[177] Mateos, *Le Typicon*, II, 64, 65; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 132, [38]; *Prophetologium*, L 35b; Лобковски, fol. 103ʳ; Дечани 141, fol. 123ʳ (где је стих приписан пророку Соломону).

[178] Mercenier, *La prière* II/II, 73, 75, 77, 78, 82, 88; Мирковић, *Хеортологија*, 139; На литургији која се служи на Цвети чита се одломак из Јеванђеља по Јовану (Јн. 12:1-18), у којем се на два места истиче како је народ пред Јерусалимом дочекао Исуса да би се уверио у васкрсење Лазарево и видео Онога који је учинио велико чудо (Mercenier, *La prière* II/II, 90, 482). И у светоотачким тумачењима чуда Лазаревог васкрсења истиче се милосрђе Спаситеља, што оживевши свога пријатеља, пружа свим смртнима наду у спасење и непропадљивост тела и душе (cf. Покровскій, *Евангеліе*, 249, н. 1; *Творенія св. Ефре-*



Слика 5. Свитак који носи пророк Авакум

цањем тријумфалне искупитељске појаве Цара Спаситеља у светоме граду Јерусалиму,[179] где су га дочекала деца с палминим гранчицама – знамењем Васкрса и победе.[180] У свечано интонираним стиховима, пуним наде и радосног духа, предстојећа Христова страдања помињу се само као средство којим ће зло бити уништено, греси искупљени, а Адам спасен из окова смрти.[181] Зато узвик јерусалимских грађана: „Осана на висини, нека је благословен који долази у име Господње", верни понављају на служби хвалећи великог „Победника над смрћу".[182] Дакле, суштина празновања Цвети сасвим је блиска слављењу Васкрсења Христовог. Цвети, уосталом, непосредно претходе и јасно најављују велику тајну Спаситељевог и општељудског васкрснућа. Слична, мада нешто шира сотериолошка значења проналажена су и у самом Софонијином стиху (3:14). Свети Кирило Александријски, рецимо, истиче да се стих може тумачити историјски, јер се односи на мир који је Бог обећао свом народу по повратку из Вавилона, али да се у њему могу тражити и дубљи симболички слојеви. „Што се тиче најдубљег смисла", вели славни александријски богослов, „то Он (Христос) наређује да се радује силно и да се весели много и ликује од свега срца, зато што су опроштени њихови греси, очевидно, Христом; јер у Христу, и у Њему једином, оправдан је духовни и свети Сион, то јест Црква ... кроз Њега и Њиме ми смо спасени ... кроз Њега ми имамо добре наде за непропадљивост и живот, усиновљење и славу."[183]

До Софоније је насликано попрсје пророка Авакума са свитком чији је текст веома оштећен, али се ипак сасвим поуздано може препознати као цитат 3. стиха 3. главе књиге Авакумовог пророштва.[184] Иако тај стих није улазио у састав паримејника, коришћен је у богослужењу празника везаних за Оваплоћење Господње, јер је схватан као најава о доласку Христа. У неколико наврата он је дословно цитиран или пак парафразиран у божићним службама.[185] Разлог таквој употреби и популарности Авакумовог стиха треба тражити у тумачењима светих отаца који су још од најстаријих времена на њега скретали пажњу. Нарочито је упутно објашњење које даје Свети Кирило Александријски: „Теманом, као што сам рекао, називају најјужнију пустињу; сада у најјужнијем делу Јудеје лежи, како кажу, Витлејем; дакле Бог из Темана дође, то јест из Витлејема, који се налази на југу; јер стварни и истинити Бог, Јединородно Слово Оца, учинивши се сличан нама, родио се од Дјеве у Витлејему; будући да Свето писмо обично упоређује јудејску синагогу са најзнаменитијим горама, јер се показује украшена многобројним и најзначајнијим људима, оно њу и сада уподобљава гори Фарану, говорећи: *из горе сеновитих честара*; сеновитом пак гором и прекривеном густим растињем назива је ради отаца, од којих је, како је казано, произишао по телу Христос."[186] На сличан начин пророчански стих – Авакум 3:3 – схвата блажени Теодорит Кирски.[187] И према светом Јовану Дамаскину, „велики Авакум је прорекао, у праобразу и тајанственим причама, тајну неисказану: да ће једном с

ма, ч. 5-љ, 139; *Творенія бл. Феодорита*, ч. VI, 68-69). Надом да ће Христос, који је васкрсао Лазара, спасти све верне, снажно одзвањају и завршни стихови две хомилије Романа Мелода посвећене Васкрсењу Лазаревом (cf. Romanos le Melode, *Hymnes* III, 176-177, 216-219).

[179] Mercenier, *La prière* II/II, 74-75, 78, 79, 80-81, 83, 84, 85, 86.

[180] Ibidem, 75, 77; Мирковић, *Хеортологија*, 140, 141.

[181] Mercenier, *La prière* II/II, 78, 82, 83, 84, 85, 88.

[182] Ibidem, 77.

[183] *Творенія св. Кирилла*, ч. X, 396.

[184] Љ. Поповић, која није била у прилици да из непосредне близине проучи садржај Авакумовог свитка у Ариљу, помишља да би у питању могао бити и пророков стих 3:2 (Popović, *The Prophets*, 132). Иначе Авакумов стих 3:3 не среће се ретко на свитку овог пророка. Cf. Миљковиќ-Пепек, *Вељуса*, 178; Лазарев, *О росписи Софии Новгородской*, 52; Gravgaard, *Inscriptions*, 44-46 (72); Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 150; Папамасторакис, *Ἡ σημασία τῶν προφητῶν*, 76; idem, *Ἕνα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου*, 228, n. 33; idem, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 233.

[185] Mercenier, *La prière*, II/I, 186, 189, 193, 196, 219, 220. И у службама на Сретење Господње и Рођења Богородице поменути Авакумов стих повезан је са Христовим доласком међу људе (ibidem, 330; Скаббалановичъ, *Христіанскіе праздники*, кн. 1, 75).

[186] P. G., t. 71, col. 904; *Творенія св. Кирилла*, ч. X, 393.

[187] „Реч Теман, једни су превели као *лив*, други као југ; пророк пак предсказује и проричe очовечење Бога и Спаситеља нашега, што се догодило у Витлејему, који лежи према југу, или ливу, од Јерусалима; а гором приосењеном назива сам Јерусалим, који је у старини обиловао разноликим даровима, осењиван облаком, под кровом Бога небеснога." Cf. P. G., t. 81, col. 1825 C; *Творенія бл. Феодорита*, ч. V, 32-33.

тајновите горе сиђи Онај који се родио на спасење народима" (Канон на Рођење Христово).[188] Нешто другачију егзегезу, која Авакумов стих 3:3 takoђе доводи у везу с Оваплоћењем, налазимо у другом ирмосу канона појаног на Божићном јутрењу. Тамо се вели да је „некада у својим певањима древни пророк Авакум прорекао ново стварање људског рода ... јер мало Дете што излази из горе која је Дјева, јесте Реч која ће обновити народе".[189]

Тумачење помињаног Авакумовог стиха у ликовним уметностима исказивало се на другачији начин – језиком слике – али су се мисли изречене на тај начин подударале са онима у текстовима богослова. Занимљив пример, у том смислу, пружа неколико грчких псалтира, нарочито познати Хлудовски псалтир из IX века.[190] Као илустрација трећег стиха треће главе књиге пророка Авакума, на fol. 154v овога рукописа, јавља се представа средовечног пророка који десницом указује на медаљон с попрсјем Христа Емануила насликан изнад њега. На левој страни сцене је сунце на изласку с натписом „исток" (ΑΝΑΤΟΛΗ / ἡ ἀνατολή), а на десној сунце у заласку означено натписом „западни" или „запад" (ΔΥΤΗ<ΚΟΣ> / ἡ δυτικός, односно τὰ δυτικὰ). Медаљон са Христовим попрсјем прати натпис: ΑΠΟ ΜΕΣΕΜΒΡΙΑΣ (sic) Ο ΧС ... (ἀπὸ μεσεμβρίας ὁ Χριστός), који подсећа на пророчанство да ће Христос доћи са југа.[191] Још одређенију илустрацију 3. стиха 3. главе књиге пророка Авакума показује грчки псалтир из XII века који се сада чува у Ватикану (Vatic. gr. 1927, f. 274v). У том рукопису пророк је приказан како молитвено клечи пред гором на чијем се врху налази Богородица с малим Христом у наручју.[192] Када су ликовне уметности у питању, треба поменути и то да се у ерминији Дионисија из Фурне разматрани стих препоручује као цитат на свитку пророка Авакума насликаног уз сцену *Рођења Христовог*.[193]

На јужној страни куполе, иза пророка Јоне који својом појавом и текстом на свитку подсећа на скрушену молитву у утроби китовој, праображавајући тако страдање и Васкрсење Христово, насликан
Таб. II је пророк Јоил. Он држи свитак с цитатом 12. стиха 2. главе његовог списа.[194] Заправо, у питању је уводни део паримије читане на служби шестог часа Сиропусне среде, када се верни припремају за пост.[195] Богослужење шестог часа („тада се сећамо страшног Распећа господа Исуса Христа") које се врши на тај дан припада великопосним и једнако је онима што се држе у седмицама Великог поста (Свете четрдесетнице).[196] У тумачењу Јоиловог стиха 2:12 свети Кирило из Александрије указује управо на приклањање посту и искреним молитвама, ради опраштања греха и спасења, као основном садржају пророчанства. Александријски богослов при том истиче: „А какав треба да буде вид молитве и обраћања к Њему, (пророк) јасно показује беседећи: *и сада говори Господ Бог наш: обратите се к мени свим срцем својим*; нека, говори, буде остављено прошло и нека оде у заборав раније ... поново умилостивљујте Бога *постом и трудом, плачем и ридањем*, због тога што ће оне који су почели да то чине зацело посетити потребно благостање и изобиље".[197] Овакво схватање Јоиловог стиха и његовог ширег текстуалног контекста срећемо и у сажетим тумачењима пророчких књига преведеним на словенски језик.[198] Сасвим је разумљиво да је оно било у пуном складу са смислом обележавања Сиропусне среде у оквиру црквеног кален-

[188] Cf. *Памятники византийской литературы IV-IX веков*, Москва 1968, 279. Тумачење Авакумовог стиха 3:3 дају и свети Андрија Критски (P. G., t. 97, col. 900 A); свети патријарх Герман (P. G., t. 98, col. 321 B), свети патријарх Тарасије (P. G., t. 98, col. 1493 A), свети Теодор Студит (P. G., t. 99, col. 725 C) и свети Теофилакт Охридски (P. G. t. 126, col. 880 B).

[189] Mercenier, *La prière*, II/I, 220 .

[190] Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, II, 60, fig. 312, 313; Щепкина, *Миниатюры хлудовской псалтыри*, 154б; Walter, *Prophet Habakkuk*, 255-256.

[191] У питању је вероватно игра речи, јер грчка реч ἡ μεσημβρία, осим што означава југ, означава и подне, па се Христов лик у медаљону, приказан између сунца на истоку и на западу, може схватити као сунце у зениту.

[192] Walter, *Prophet Habakkuk*, 256, fig. 7.

[193] *The „Painter's Manual"*, 29.

[194] Овај стих се јавља на свитку пророка Јоила у цркви Арханђела Михаила у Тари на Родосу, Паригоритиси у Арти, Старом Нагоричину, Дечанима или Раваници. Cf. Папамасторакис, *"Αγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη*, 438; idem, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 224; Popović, *The Prophets*, 131, n. 48.

[195] Mateos, *Le Typicon* II, 4, 5; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 128, [34]; *Prophetologium*, L 3a; Лобковски, fol. 14v; Дечани 141, fol. 23r. Избор поменутог цитата за паримију читану баш на овај дан у јасној је вези са самим садржајем Јоиловог стиха 2:12 („*Обратите се к мени ... и постећи и плачући и тужећи*"). Почетна фраза цитата на Јоиловом свитку у Ариљу (**тако гл(агол)еть г(оспо)дь**) показује да је он преузет баш из Паримејника. У старословенском преводу интегралног текста Јоиловог пророштва та фраза има нешто другачији облик (cf. Туницкій, *Книги XII малыхъ пророковъ*, 36).

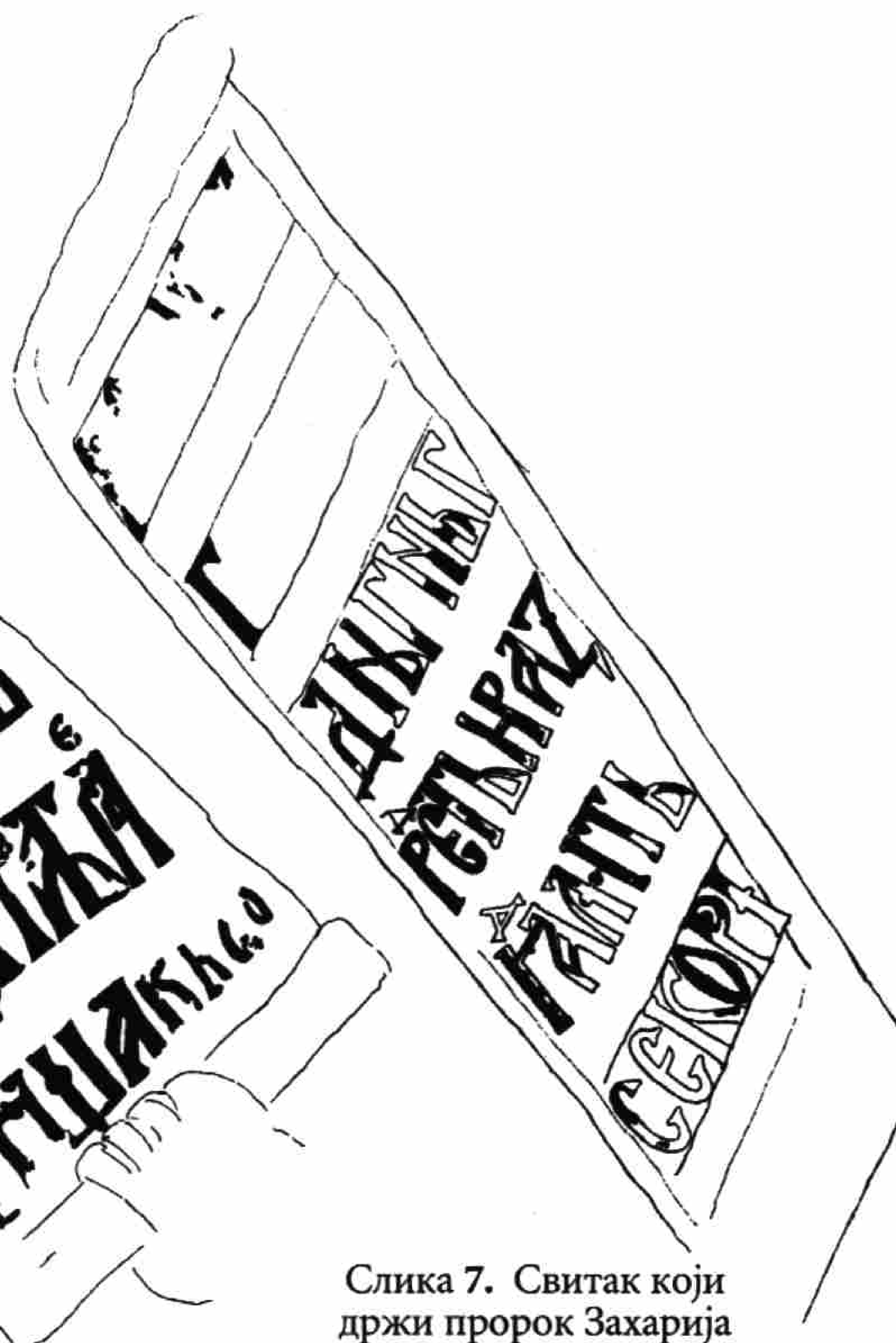
[196] Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, посебни део (Дневна богослужења, итд.), Београд 1982³, 31; idem, *Хеортологија*, 145-146; Х. Столић, *Православни светачник*, II, Београд 1989, 655.

[197] Свети Кирило затим каже: „Но, неопходно је размислити о томе колико је велика сила поста: он умилостивљује Владику, утишава гнев, одвраћа грдњу, зато што ми, смирујући сами себе, сасвим успешно умирујемо гнев Божији, ако би био разјарен и узбуђен и раздражен против нас, и лако задржавамо руку онога који бије; ... открити срце и поверити мисао Богу – причинити немалу корист: то приводи к спасењу". Cf. *Творенія св. Кирилла*, ч. IX, 356.

[198] Туницкій, *Книги XII малыхъ пророковъ*, $37_{3-9,25-30}$.



Слика **6** Свитак у руци пророка Малахије



Слика **7.** Свитак који држи пророк Захарија

дара. У својим хомилијама посвећеним том дану свети патријарх Фотије велича благодати које произлазе из поста што прочишћава душу и тело, то јест проистичу из уздржавања од хране и греха, те упозорава да се само уз одрицања може задобити царство небеско.[199]

Испод западног прозора ариљског тамбура насликани су ликови још двојице пророка – Малахије и Захарије. На свитку првога од њих налази се подужи, прилично добро очуван текст, али оштећен у најзначајнијем делу, због чега није могао бити поуздано идентификован.[200] Насупрот томе, свега неколико распознатљивих слова на пергаменту у руци другог пророка недвосмислено открива садржај записаног цитата. У питању је 1. стих 14. главе пророштва Захаријиног, исписиван сасвим ретко на свитку тог пророка у средњовековној уметности.[201] Тим стихом започињала је трећа паримија на вечерњој Вазнесења Господњег,[202] па се у први мах намеће помисао како је појава пророка Захарије требало да укаже, пре свега, на значај овога великог хришћанског празника. Међутим, пророк је насликан са српом у десници, својим уобичајеним атрибутом – симболом будуће казне Божије.[203] Због тога би ваљало помишљати да је величање Вазнесења кроз Захаријину представу било повезано с подсећањем на Други Христов долазак.[204] У српској средини значење Захаријине визије летећег српа, заправо свитка, као симбола праведне казне Божије (Зах. 5:1-4), било је добро познато. Теодосије у *Житију светога Саве* говори о

[199] *The Homilies of Photius*, 223-235.

[200] Тај нејасни текст Т. Папамасторакис и Љ. Поповић без икаквих озбиљнијих аргумената препознају као Малахија 3:1 (cf. Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 27, 241, 280; Popović, *The Prophets*, 131), што, с обзиром на остатке натписа на свитку, сасвим сигурно није тачно.

[201] Т. Папамасторакис и Љ. Поповић погрешно идентификују тај цитат као Захарија 5:1. Cf. Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 27, 239; Popović, *The Prophets*, 131.

[202] Mateos, *Le Typicon*, II, 126,127; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 138 [44]; *Prophetologium*, L 43c; Лобковски, fol. 142v; Дечани 141, fol. 159r (где је стих приписан пророку Исаији).

[203] О Захаријином српу, наговештају Страшног суда и кажњавању грешника cf. Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle"*, 350. Мотив летећег српа јавља се и у Апокалипси Јовановој (14:14-17).

[204] За снажну догматску везу Вазнесења Христовог и Другог доласка Господњег cf. Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 285.

томе како светитељ „подучаваше” Стреза „да не занемари страх Божији нити да се мисли поиграти с Богом преступљењем заклетве”, па истиче како му српски просветитељ *„сйомену и лейећи срй, који виде Захарија*, чија је дужина двадесет, а ширина десет лаката, којим ће клетвопреступник нераскајан пре смрти за казну бити покошен”.[205] Сасвим слично значење Захаријиног српа јавља се и у Теодосијевом *Заједничком канону Сйасу Хрисйу, Свейом Симеону и Свейом Сави*. У том песничком саставу српски писац вели: „Мач блистав с неба, натопљен крвљу, и *срй лейећи шйо виде йророк*, гнев твој, Господе, на сагрешитеље и оне што се ни пред одмаздом смрти не обраћају, као милостив и благосрдан одврати од нас молитвама светих својих.”[206] Пророчанство о кажњавању грешних препознавано је и у самом 1. стиху 14. главе Захаријине књиге, исписаном на пророковом свитку у Ариљу. Дидим Слепи, рецимо, у том стиху види недвосмислено предсказање о кажњавању грешника. Под „даном Господњим” он подразумева време када ће се „несрећа и казна сручити на преступнике”.[207] Објашњење стиха Захарија 14:1 знатно је краће и непосредније везано за његов историјски контекст код светог Теодорита Кирског, али се по смислу не одваја битније од Дидимовог.[208]

Сабрани у тамбуру ариљске куполе, испод ликова старозаветних првосвештеника, мали пророци су својом појавом и текстовима исписаним на свицима појашњавали и даље образлагали тајну појаве отеловљеног Бога и благодатно спасење које је Он донео људском роду. У западном делу тамбура нашло се попрсје пророка Захарије „Српoвица”. Оно је подсећало на срџбу Божију и злу коб која се била наднела и још увек стоји над грешним човечанством. Нејасан текст на свитку другог пророка насликаног у западном делу ариљске куполе – Малахије – измиче, нажалост, покушајима поузданог препознавања. Ако је добро прочитана кључна реч Малахијиног пророчанства – **ραꙁграблає(ть)** – јасно је, ипак, да је и овде у питању била претња неком казном и похаром упућена непослушнима и невернима. Нешто источније, на северу и југу куполе, место су добили ликови пророка Јоила и Авакума. Њихови стихови говоре о спремности милостивог Господа да услиши молитве оних који се у покајању одричу греха и о појави Бога који ће се родити управо у крилу изабранога али заблуделог народа да би донео спас свим вернима. На светој и светлој источној страни куполе нашли су се пророци Јона и Софонија. Кроз текстове на њиховим свицима победоносно су зазвучале речи вере и наде слабих, што су били већ прогутани грехом и смрћу, али су кроз Васкрсење Онога који пропућује путеве живота догледали неугасиву светлост. Распоређивању пророчких ликова и избору њихових текстова у Ариљу приступило се, по свему судећи, с доста пажње и планирања. Стога је разумљиво што, изгледа, нигде није дошло до приписивања неодговарајућих цитата пророцима, мада се то неретко догађало у средњовековним споменицима. Јона, Софонија и Авакум на својим свицима имају цитате који су се доста често јављали уз њихове представе у византијском сликарству. Текст исписан на свитку пророка Јоила среће се нешто ређе, док избор цитата на свитку пророка Захарије, а сасвим сигурно и на свитку Малахијином, представља прави изузетак. Чини се да и та неједнака популарност коришћених цитата на свој начин указује да се у њихов избор ушло с јасном идејом и да они нису преузимани механички.

в) Хрисйови йрародийељи и йророци у луцима и на йиласйрима йод куйолом

Следећа велика целина старозаветних ликова из најизразитије просторне вертикале ариљског храма развијена је у потрбушју великих поткуполних лукова. Њој припадају две представе Христових прародитеља, тројице великих, двојице веома угледних и једног за сада непрепознатог пророка. Иако је та група фигура сама за себе идејно заокружена, она се тематски вишеструко везује како за суседне просторне и програмске садржаје тако и за већ описане старозаветне представе у куполи. Уз већину лично-

[205] Теодосије, *Жийија*, 182.

[206] Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 127. Мотив претеће Захаријине визије среће се још у ранијој словенској преводној књижевности. Тако, на пример, у *Слову о свешйенсйву* свети Григорије Богослов наводи: **ꙁахариꙗ же пакы кгда помѧнѫ; то трѧсѫ сѧ срьпа;** (cf. *XIII Словъ Григорія Богослова въ древнеславянскомъ йереводѣ йо рукойиси Имйерайорской йубличной библіойеки XI вѣка, крийико-йалеографическій йрудъ А. Будиловича*, Санктпетербургъ 1875, 151).

[207] Didyme l'Auveugle, *Sur Zacharie*, III, 978-979.

[208] Cf. *Творенія бл. Феодорийа*, ч. V, стр. 121. У Даничићевом преводу почетак 14. главе књиге пророка Захарије гласи: „Ево иде дан Господњи, и плијен ће се твој раздијелити усред тебе. Јер ћу скупити све народе на Јерусалим у бој, и град ће се узети, и куће оплијенити, и жене осрамотити, и половина града ће отићи у ропство...“

сти насликаних у луцима под кубетом нису сачувани натписи, али се оне углавном могу поуздано препознати на основу иконографске анализе и текстова на свицима које држе у рукама.

У потрбушју источног лука, који одваја олтарски простор од наоса, место су добиле фигуре Богородичиних родитеља Јоакима и Ане (сх. 2, бр. 18; сх. 1, бр. 19). Њихов положај у близини светилишта изабран је с доста разлога и следи већ устаљену и у монументалној уметности православних широко поштовану традицију. Наиме, приближавање ликова светог Јоакима и свете Ане олтарском делу храма може се пратити још у споменицима из X и XI века, ако не и раније. Током XIII и XIV столећа оно је постало готово опште место византијских тематских програма.[209] При том су представе двоје светитеља могле бити насликане у некој од олтарских конхи, у непосредној просторној и идејној вези с Богородицом која држи дете Христа. Знатно чешће Јоаким и Ана су сликани на пиластрима и луковима пред главном олтарском апсидом. Приближени фигурама Богородице и инкарнираног Логоса, али и другим представама које су се, попут *Благовести* и нерукотворених Христових образа, односиле на тајну појаве Богочовека, ликови Јоакима и Ане јављали су се у зони приступа олтару као једна од најава и потврда реалности и претприпремљености чуда Отеловљења Господњег. О значају Богородичиних родитеља у припреми доласка Спаситеља, поред многих других хришћанских писаца, веома садржајно говори свети Јован Дамаскин. „Јоакиме и Ано, срећни пару! читава твар вама је захвална; са вама она је поклонила Творцу дар, од свих дарова изузетнији, предивну Мајку, једину достојну онога који ју је створио", кличе песник из Дамаска, да би затим указао на чудо кроз које је неплодна жена Ана, родивши Мајку Божију, ослободила читав свет бесплодности. На крају он удивљено закључује: „Да, необјашњивом отеловљењу Божијем, пуном кротости, морала су претходити ова чуда."[210] У Похвалној беседи посвећеној празнику Рођења Богородице цариградски патријарх Фотије даље развија овакве мисли. Он за ту прилику с реторским заносом вели: „Јер, данас је рођена Мајка Дјевица од неплодне матере и место за долазак Господа је приправљено; данас су везе неплодности разлабављене, и браве девичанства су запечаћене; јер уколико је неплодна и за рођење детета умртвљена утроба неочекивано изнела дивни плод, самом том чињеницом потврђена је непропадљивост девичанства и чудесна бременитост најављена је показаним делима; несумњиво, рођење без искуства брака јесте чудесна ствар, као што је то очување девичанства после порођаја; али неплодна жена која је затруднела у старости и родила надилази такође законе природе, и најављује рођење од Дјеве, ради којег је ово чудо и било учињено; данас је ... Јоаким назван оцем детета, и ми примамо као капару достојанство усвојења."[211] На сличан начин величају се свети Јоаким и света Ана у оквиру служби различитим Богородичиним празницима,[212] али и у службама празницима везаним за Христово отеловљење. Све је то, наравно, оставило дубоког трага у ликовним уметностима. Представе Јоакима и Ане јављају се тако у разним деловима сликаних програма обележених темом Оваплоћења, па су се, рецимо, у витлејемској базилици нашле крај монументалне сцене *Рођења Христовог* у јужном трансепту.[213] У српској средини током XIII века, као ни у каснијим временима, обичај приказивања Богородичиних родитеља у непосредној близини олтара, међутим, није био нарочито негован. Због тога је важно запазити да се, осим у Милешеви, на таквом месту у сачуваним српским споменицима који претходе Ариљу ликови светих Јоакима и Ане могу пронаћи само још у параклису у Ђурђевим ступовима код Раса, о чијем је осликавању такође бринуо краљ Драгутин.[214]

Са представама Богородичиних родитеља чврсто су идејно повезана четири старозаветна лика насликана у њиховој близини, у простору изнад олтарске преграде. Поменимо најпре фигуре пророка Јеремије и Исаије постављене на источну страну потрбушја бочних поткуполних лукова (сх. 2, бр. 25; сх.

[209] Д. Мурики, *Ἡ Παναγία καὶ οἱ Θεοπάτορες: Ἀφηγηματικὴ σκηνὴ ἢ εἰκονιστικὴ παράσταση*, ΔΧΑΕ 5 (1966-1969), 31-56; Dufrenne, *Mistra*, 11, 25, 41; N. Drandakis, *Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)*, CA 32 (1984), 165-167, 169; Миљковиќ-Пепек, *Велјуса*, 156, 175; Тодић, *Грачаница*, 148-149; Пападаки-Оекланд, *Τό Ἅγιο Μανδήλιο*, 283-294; Lidov, *Ahtala*, 26-28; С. Кукиарис, *Ὁ Ἅγ. Νικόλαος στοῦ Βλαχιώτη*, in: *Αντίφονον*, 247-248; M. Panayotidi, *Les peintures murales de Saint-Georges de Lathrino à Naxos*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), 141, 146, 154; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 61, 80-81, 124, 197, 199, 212, 274, 291, 343; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 139, 169, 178; Габелић, *Манастир Лесново*, 63, 65; Димитрова, *Манастир Матејче*, 198, 199, etc.

[210] Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, 46-51 (нарочито 48-49), 92-97.

[211] *The Homilies of Photius*, 165-166.

[212] Скабаллановичъ, *Христіанскіе праздники*, кн. 1, 49, 51-54, 68-69, 71-73, 85, et passim.

[213] Cf. Folda, *The Art of Crusaders*, 358.

[214] Живковић, *Милешева*, 11-12; Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, 60, сл. 38. У Градцу су Јоаким и Ана насликани у потрбушју западног поткуполног лука и припадају другачијој програмској целини. Cf. Поповић (Д.), *Српски владарски гроб*, 87-88.

1, бр. 20). Двојица пророка окренута су ка средишњем делу простора, заправо ка олтару и ликовима Јоакима и Ане, па у том правцу чине гест благослова и пружају свитке с цитатима чији садржај даје пун смисао описаним ставовима и покретима. На свитку пророка Јеремије исписан је 36. стих из 3. главе пророштва Варуховог,[215] док се на пергаменту у рукама Исаијиним нашао цитат из његове књиге – стих 11:1.[216] У питању су почеци две узастопне паримије читане у навечерје Рођења Христовог (4. и 5. чтење).[217] Не може стога бити сумње у то да су ова двојица визионара добила место у источном делу храма како би, уз остале ту насликане старозаветне личности, узвеличала тајну Отеловљења Спаситељевог. Томе у прилог говоре и тумачења поменутих стихова, нарочито Исаијиног, од многих светих отаца, попут Кирила Александријског, Василија Великог, Епифанија Кипарског, Јована Дамаскина, Андрије Критског, Козме Мелода, цариградског патријарха Тарасија, односно Исихија Јерусалимског.[218] Веома је речит и сам програмски контекст у којем су се у Ариљу јавили ликови двојице пророка. Поред несумњиве идејне повезаности тих представа са фигурама Богородичиних родитеља насликаним у истој зони, на потрбушју источног лука, погледу верника намеће се и њихова просторна и симболичка веза са *Благовестима* на западној страни источног пара пиластара, у зони испод Јеремијине и Исаијине фигуре. Мисао о Отеловљењу Божијем била је снажно наглашена у програму виших зона источног дела поткуполног простора у Ариљу, где се на источном зиду нашла представа *Сретења Господњег*.[219] Та мисао је, без сумње, била идејни стожер око којег су груписане иконографске теме у овом делу цркве. Иначе, Исаија и Јеремија – двојица великих пророка – веома су често у византијској монументалној уметности приказивана у пару,[220] при чему се њихови ликови, као у Ариљу, могу наћи и на прилазу олтару, обично на потрбушју тријумфалног лука, над иконостасом.[221]

У непосредној близини поменутих *Благовести*, а испод ликова Богородичиних родитеља, насликана
Таб. 9 и 10 су на источном пару пиластара два старозаветна цара, пророка и прародитеља Христова. Мудри Соломон добио је место на јужној страни северозападног пиластра (сх. 2, бр. 26), крај лика арханђела Гаврила, а цар Давид наспрам представе свога наследника (сх. 1, бр. 27), уз Богородицу која прима благу вест, осењена Духом Светим. Овакав положај двојице старозаветних царева у тематском програму храма представљао је сасвим уобичајену појаву у позновизантијском периоду. Иначе, пракса заједничког представљања царева Давида и Соломона, као нека врста топоса којим се указивало на историчност Христовог отеловљења, установљена је још негде у првој половини X века.[222] Дубљу идејну везу ликова пророка Давида и Соломона са *Благовестима* у Ариљу показују пре свега текстови исписани на свицима које ови јудејски цареви и прародитељи Господњи држе у рукама. Стих на свитку млађег пророка преузет је из Соломонових Мудрих изрека (9:1).[223] Он је чинио почетак паримије читане током служби већем

[215] Многи средњовековни писци, било грчки било словенски, сматрали су књигу Варухову додатком књизи Јеремијиној и цитирали су Варуха под Јеремијиним именом, а оваква пракса била је готово редовна и у паримејницима [cf. P.- M. Bogaert, *La tradition des oracles et du livre de Jérémie, des origines au moyen âge: essai de synthèse*, Revue théologique de Louvain 8 (Louvain 1977), 305-328; Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius de Jérusalem*, I, 178; Mateos, *Le Typicon*, I, 150, 151; *Prophetologium*, L 1e; Војводић, *Прилог*, 93, н. 7]. Не чуди стога што је Варухов стих 3:36 веома често исписиван на свитку пророка Јеремије у монументалном сликарству (cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 63-64 (124); Popović, *The Prophets*, 135; Папамасторакис, *"Αγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη*, 438; Војводић, *Прилог*, 93, н. 7; Привалова, *Росйись Тимотесубани*, 31; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 209; Лордкипанидзе, *Цаленджиха*, 33-34). Он је само по изузетку могао бити приписан неком другом пророку, као што је то случај са Језекиљом у Капели палатини у Палерму (cf. Demus, *Norman Sicily*, 64).

[216] За ретке примере исписивања овог стиха на свитку пророка Исаије cf. Папамасторакис, *"Ενα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου*, 226; Поповић, *Фигуре йророка*, 451.

[217] Mateos, *Le Typicon*, I, 150, 151; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 126 [32]; *Prophetologium*, L 1d, 1e; Лобковски, fol. 2v, 3v; Дечани 141, fol. 4v, 5r. У приручнику Дионисија из Фурне ти стихови (Јеремија, заправо Варух, 3:36 и Исаија 11:1) помињу се као пратећи пророчки цитат уз сцену Рођења Христовог (cf. Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. A. Papadopoulo-Kérameus, St.-Pétersbourg 1909, 274).

[218] Cf. *Творенія св. Кирилла*, ч. VI, 333-335; *Творенія св. Василія*, ч. II, 284; P. G., t. 43, col. 488 C; t. 96, col. 681 B; t. 97, col. 869 A; t. 98, col. 481 B; t. 98, 1492 C; Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius de Jérusalem*, I, 203.

[219] О значењу те представе cf. стр. 72.122.

[220] Cf. Лазарев, *О росйиси Софии Новгородской*, 46-48; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, pl. I; Папамасторакис, *Ἡ σημασία τῶν προφητῶν*, 72, 80, Σχέδ. 1; Привалова, *Росйись Тимотесубани*, 30, 183-184, n. 38; Орландос, *Ἡ Παρηγορήτισσα*, 116, 121-122; Габелић, *Манастир Лесново*, 52, 57; Лордкипанидзе, *Цаленджиха*, 33-34, etc.

[221] Рецимо у Карабаш килисе у Соганли, Светом Николи у Мелнику или у Светом Јовану у Мистри. Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 269-270; Н. Б. Драндакис, *Ὁ Ἀι-Γιαννάκης τοῦ Μυστρᾶ*, ΔΧΑΕ 14 (1987-1988), 64, 66, εἰκ. 7, 16, 19.

[222] Cf. A. Kartsonis, *Middle Byzantine Images of Christ's Davidic Ancestry*, in: *Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papres*, Cincinnati 1984, 59.

[223] Исти цитат налази се на свитку пророка Соломона у Светој Софији у Новгороду, Каранлек килисе у Кападокији, Панагији Мириокефалон на Криту, Светом Георгију у Кити (Мани), Панагији Аракоитиси у Лагудери, Курбинову, Цамбазли килисе у Кападокији (апсидални лук), Милешеви (уз *Благовести*), Светим апосто-

броју Христових и Богородичиних празника, међу којима су биле и Благовести.[224] Према тумачењу светог Иполита, тај стих утврђује и разјашњава тајну Христовог оваплоћења од Дјеве као основу евхаристије, док песник Теофан Грапт види управо Богородицу у улози храма у којем је Премудрост саздала свој дом ради спасења људи.[225] На свитку пророка Давида нашао се псалам 45:10 (XLIV, 11), а он прати представе цара псалмопевца и у многим другим византијским и српским црквама.[226] Тај стих је такође читан на богослужењу неким Богородичиним празницима, као и на часовима повечерја пред Рођење Христово.[227] Ерминија Дионисија из Фурне препоручује га управо за пратећи пророчки текст уз представу *Благовести*.[228]

Јасна повезаност 10. стиха 45. псалма са Благовестима може се у византијском сликарству и богословској литератури пратити још од IX века. Као илустрација поменутог стиха у древним грчким псалтирима, на пример, често се јавља сцена *Благовести* крај које стоји цар Давид и благосиља Богородицу.[229] Важно је стога приметити да је и у Ариљу цар псалмопевац насликан управо док пружа руку с гестом благослова према суседној представи Богородице. Како читаву ту „сцену" ваља разумети, показује нам хомилија ученог патријарха Фотија посвећена Благовестима. У њој цариградски светитељ надахнуто беседи: „Из истог разлога Давид, прародитељ Бога, док држи своју духовну лиру, изгледа као да у својој души игра на веридби кћери, и пребира пророчким прстима по жицама псалмода, свирајући слатку песму, ону која је достојна Дјевиних брачних одаја, и носи спасење читавом свету: *чуј, кћери, погледај и обрати ухо своје, заборави народ свој и дом оца својега*... (Пс. 45:10); *чуј, кћери, и приклони ухо своје* Гавриловој благој вести...; *чуј, кћери*, и прими послушно ствари зачећа (...)."[230] Изгледа, међутим, да дубоку идејну повезаност цитата исписаног на свитку пророка Давида са стихом Соломоновим, који у Ариљу указује на Богородицу као на храм Премудрости, откривају и тумачења неких старијих отаца цркве. Свети Јован Златоусти, Атанасије Александријски и Василије Велики, рецимо, у „кћери" из 10. стиха 45. псалма препознају управо хришћанску цркву.[231] Када је српско сликарство у питању, вреди истаћи да су се већ у Милешеви и Сопоћанима пророци Давид и Соломон појавили крај сцене *Благовести* с оним истим цитатима које имају на свицима у Ариљу, и да цар Давид у тим старијим српским примерима такође руком указује на Богородицу.[232]

Низ ариљских старозаветних представа настављао се у западном делу централног простора храма, где су у западном луку и на западној страни бочних поткуполних лукова била насликана још четворица пророка. Као својеврсни пандани светом Јоакиму и светој Ани, на потрбушју западног лука представљени су пророци Илија и Јелисеј (сх. 2, бр. 23; сх. 1, бр. 22). Они заузимају фронталан став и гледају један ка

лима у Пећи, Сопоћанима (уз *Благовести*), Перивлепти Охридској, Богородици Одигитрији у Пећи, Леснову, Панагији Олимпиотиси у Еласону, Марковом манастиру или Раваници. Cf. Лазарев, *О росписи Софии Новгородской*, 44, н. 89; Папамасторакис, *Ἡ σημασία τῶν προφητῶν*, 87; idem, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ἐπισκοπῆς)*, 151-152; idem, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 191; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 206; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 197, pl. 120; Живковић, *Милешева*, 8; *Пећка патријаршија*, сл. 133; Живковић, *Сопоћани*, 11; Поповић, *Фигуре пророка*, 448; Габелић, *Манастир Лесново*, 161.

[224] Matheos, *Le Typicon*, I, 4, 5, 18, 19, 138, 139, 222, 223, 254, 370, 371; II, 186; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 138 [44], 140 [46], 143 [49], 144 [50], 145 [51], 152 [58], 158 [64]; *Prophetologium*, L 63c;

[225] В. Брюсова, *Толкование на IX притчу Соломона в Изборнике 1073. г.*, in: *Изборник Святослава 1073. г, Сборник статей*, Москва 1977, 292-306, нарочито 299, 302-303. И. В. Ягичъ, *Служебныя минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь въ церковно-славянскомъ переводѣ по русскимъ рукописямъ (1095-1097)*, СПб 1886, 378.

[226] У питању су обично пророкови ликови насликани у куполи, али и они приказани на апсидалном луку, или источном пару ступаца уз представу *Благовести*, као што је у Цамбазли килисе у Кападокији, Ћефалу, Милешеви, Сопоћанима, Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину, Каленићу, итд. Cf. Лазарев, *О росписи Софии Новгородской*, 42-43, н. 82; Папсамасторакис, *Ἡ σημασία τῶν προφητῶν*, 73; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 198-199, n. 655; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 197, pl. 120; Живковић, *Милешева*, 9; Живковић, *Сопоћани*, 12; Поповић, *Фигуре пророка*, 448; Папамасторакис, *Ἕνα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου*, 226, н. 22; Бабић, *Краљева црква*, 110; Тодић, *Старо Нагоричино*, 75, 98; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 188; Симић-Лазар, *Каленић*, 170.

[227] Mercenier, La prière, II/I, 79, 183-184;

[228] *The „Painter's Manual"*, 31, 84.

[229] Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, 45а; Der Nersessian, *L'illustraion des psautiers grecs du moyen âge*, II, 31, fig. 92; Dufrenne, *L'Illustration des psautiers grecs du moyen âge*, I, 25, 58, pl. 8, 51; Бабић, *Краљева црква*, 110.

[230] *The Homilies of Photius*, 143-144. О догматским везама 10. стиха 45. псалма с тајном Благовести у текстовима старијих светих отаца cf. Покровскій, *Евангеліе*, 20-21.

[231] P. G., t. 55, col. 200; *Творенія иже во святыхъ отца нашего Афанасія Великаго, Архіепископа Александрійскаго*, частъ IV, Свято-Троицкая Сергіева лавра 1893, 153-154; *Творенія св. Василія*, ч. II, 273; Jagić, **Словѣньскаꙗ псалътырь**, 222; idem, *Supplementum psalterii bononiensis*, 88.

[232] Cf. нап. 220, 217 supra. Двојица старозаветних царева добила су место на тријумфалном луку, крај представе *Благовести* и у Студеници, на сликарском слоју из 1208/1209, али је Давидов лик пресликан у XVI веку, док се на свитку цара Соломона налази цитат из Прича Соломонових 31:29. Cf. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама*, IV, 13; Николић, *Конзерваторски запис*, 40, сх. 1, 2.

другоме, а у рукама немају развијене свитке с текстовима. Не држе их вероватно стога што нису били творци канонизованих пророчких списа, иако се у византијском зидном сликарству готово редовно сликају са ротулусима на којима су исписани различити цитати из Књига о царевима.[233] Управо је на стиховима Друге (Четврте) од тих књига (2:1-15), где се описује Илијин и Јелисејев пут од Галала до Јордана, прелазак реке и Илијин одлазак у небо, и била заснована традиција према којој су ти пророци приказивани један крај другог или један наспрам другог у различитим просторима византијских храмова.[234] Због тога је сасвим сигурно да су у Ариљу, иако немају свитке с текстом дијалога на Јордану, пророци Илија и Јелисеј били насликани као парњаци како би призвали у сећање догађаје што су се одиграли крај вода свете реке.

Нарочиту пажњу тумача старозаветне историје заокупљао је чудесан прелазак Илије и Јелисеја преко Јордана, у чему су видели праобраз Крштења Христовог.[235] Још више интересовања они су показивали за Илијин узлазак на небо и бацање плашта ученику, као префигурације Вазнесења и Силаска Светога Духа. Поређење Илијиног дизања на небо и бацања милота са великим новозаветним догађајима – Вазнесењем и Духовима – јавља се већ код светог Јована Златоустог и његових савременика.[236] Оно је касније наставило да живи у апокрифима[237] и богослужбеној поезији. У химни посвећеној пророку Илији свети Роман Мелод, рецимо, вели: „Тако се Илија, када је подигнут на небо, јавио као слика будућег; Тесвићанин је, каже Писмо, био подигнут ватреним кочијама, а Христос се дигао међу облацима и силама; први је послао са небеске висине свој милот Јелисеју, а Христос је послао својим апостолима Светога Браниоца..."[238] На јутрењу Вазнесења, у 5. песми канона, истиче се, такође, да су „страшно Божанско Вазнесење са висина Маслинске горе ... префигурирале кочије пророка Илије које се пењу на небо".[239] Да здружене представе пророка Илије и Јелисеја у западном делу ариљског поткуполног простора заиста треба схватити као својеврсно подсећање на тајне Вазнесења Господњег и Силаска Светог Духа,[240] уверава нас, са своје стране, и лик пророка Језекиља насликан на западном делу потрбушја јужнога лука (сх. 1, бр. 21). Тај пророк стоји полуокренут надесно, с беседнички подигнутом руком у истом правцу. Јасно је зато да он комуницира са другим старозаветним ликовима у овом делу поткуполног простора, пре свега са Илијом и Јелисејем. На свитку који пророк Језекиљ држи у рукама исписан је стих из његове књиге (36:24),[241] редовно читан као паримија (3. чтење) на вечерњој у суботу Педесетнице,[242] па је најнепосредније био повезан са прослављањем Силаска Светога Духа. Приметимо да ће до здруживања пророчких ликова на истоветним идејним основама долазити и много касније. У куполи Нове Павлице пророк Језекиљ представљен је с поменутим цитатом (Јз. 36:24) крај фигуре пророка Јелисеја, која се опет налази наспрам представе Илијине, а у руци држи свитак с текстом из IV (II) Књиге о царевима (стих 2:12), као подсећање на старозаветну префигурацију Вазнесења Христовог.[243]

На западној страни ариљских поткуполних лукова дошло је, дакле, као и на источној, до груписања неколико старозаветних ликова са жељом да се искажу и нагласе одређене идеје. Оштећење грчког текста на свитку непрепознатог пророка са западне стране потрбушја северног лука не дозвоља-

[233] Gravgaard, *Inscriptions*, 35-39 (48-50, 52-57); Поповић, *Фигуре пророка*, 456-457, н. 112-113, 123-125; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 198, 201.

[234] Cf. Војводић, *Прилог*, 96 н. 8. Осим примера побројаних у цитираном раду види и оне поменуте код: Skawran, *The Development*, 160, 170, 175; N. Pansélinou, *Peintures murales du XIII^e siècle en Argolide. Les églises des Taxiarques et de Saint-Jean le Théologien*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), fig. 14-16; P. Kostovska, *The Prophetic Figures and Their Quotations in the Church of St. Nicolas in Varoš, near Prilep. The Symbolism of Their Meaning*, Балканославика 25 (Прилеп 1998), 163-165, сл. 2-3; Stylianou, *Cyprus*, 68; Поповић, *Фигуре пророка*, 462; eadem, *Hitherto Unidentified Prophets*, 43, n. 108; eadem, *The Prophets*, 134; Габелић, *Манастир Лесново*, 52, 57-58. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 102.

[235] Daniélou, *Bible et liturgie*, 136-155; Lundberg, *La typologie baptismale*, 148-149. У складу са тим, одломци из II (IV) књиге о царевима, 2, 4-16 и 2, 19-22, читани су као 5. и 12. паримија на вечерњој Богојављења (cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 176-177; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 127 [33]).

[236] Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 274-275. Објашњавајући суштину Вазнесења Христовог, Златоусти истиче да је Илија био *узет* на небо у огњеним колесницама, а да се Исус *вазнео* на облаку, па затим примећује: „Илија је при узласку спустио милот на Јелисеја, а Исус који се узнео, послао је доле дарове на ученике, што су начинили не једнога пророка, но множину Јелисеја..." (P.G., t. 49, col. 450)

[237] С. А. Жебелев, *Иконографическія схемы Вознесенія Христова и источники ихъ возникновенія*, in: Сборникъ Н. П. Кондакова, 8.

[238] Romanos le Mélode, *Hymnes*, I, 340-341.

[239] Mercenier, *La prière*, II/I, 349.

[240] О снажној догматској вези између Вазнесења и Силаска Светога Духа на апостоле cf. стр. 69-71 infra.

[241] С тим цитатом на свитку пророк Језекиљ је у монументалном сликарству приказиван прилично ретко. Cf. Popović, *The Prophets*, 135, n. 85; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 212.

[242] Mateos, *Le Typicon*, II, 136, 137; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 139 [45]; *Prophetologium*, L 45c; Лобковски, fol. 145^v; Дечани 141, fol. 162^v.

[243] Cf. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets*, 36, 39, 40-41.

ва нам да спознамо све појединости овакве поделе.[244] Међутим, оно нас ипак не спречава да у основним цртама схватимо смисао избора и распореда старозаветних представа у поткуполном простору храма. Ако је две прародитељске и две пророчке фигуре с источне стране лукова објединило величање тајне Отеловљења Христовог, дакле доласка на земљу и *очовечења Бога*, онда бар тројица од пророка приказаних на западној страни кроз предсказања говоре о одласку инкарнираног Господа у небо и силаску Светога Духа. Они проричу уздизање *обожене људске природе* од адских дубина до трона Свевишњега, да би се оданде излила благодат на човечанство. У поткуполним луцима моравичког катедралног храма на тај би начин биле дијалошки супротстављене две изузетно важне мисли православног богословља. Наиме, пуним гласом би биле узвеличане управо оне две тачке Христове икономије спасења кроз које је остварено измирење човечанства и Бога, сједињење неба и земље. Многи хришћански писци сведоче управо о томе како је кроз Отеловљење, с једне стране, и кроз Вазнесење Христово и Силазак Светог Духа, са друге, избрисана граница која је одвајала човека од Бога и земљу од небеса. Јер, у Христу је „стари човек" промењен у „небеског човека" и уздигнут са Њиме у небо, а граница која је раздвајала овоземаљски свет од небеског укинута је.[245] Свети Јован Златоусти у складу с тим беседи: "Спаситељ је дошао на земљу и, долазећи, донесе Духа Светога, а узлазећи на небо, узнео је тело свето, да би свету дао залог спасења: силу Духа Светог...; и тако, имамо као залог Њега – на небу, заправо тело Његово, од нас позајмљено, и на земљи Духа Светога, који пребива с нама".[246] Захваљујући пребивању Бога Логоса у људском телу, вазношењу тога обоженог тела у небо и силаску Светога Духа, извршено је, према учењу светих отаца, заправо сједињавање земаљске са небеском скинијом и васпостављено је над двема црквама свештеноначелство Великог првосвештеника – Христа.[247] О злој коби која се била надвила над грешни људски род и о потреби његовог спасења кроз појаву тог Великог архијереја – отеловљеног Бога – говори на свој начин и низ пророчких попрсја у најнижој зони куполе. Тамо је, међутим, у први план истакнут значај Христове божанствене моћи да устане из мртвих и васкрсне све оне што су били спремни да следе његов пут. Најзад, у горњој зони тамбура узвеличан је Христос као Вечни и Мистични првосвештеник који је кроз велике, а људском уму непојмљиве тајне извршио читаву ту икономију спасења и чије пребивање у небеским висинама јесте залог вернима да се кроз земаљски део његове цркве може задобити благодат вечнога живота. Фигуре старозаветних личности приказане на потрбушју поткуполних лукова моравичке катедрале као носиоци сложених богословских порука нису, дакле, програмски комуницирале само са појединим представама у непосредној близини (*Благовести* и ликови царева Соломона и Давида). Оне су чиниле јединствену идејну целину и са старозаветним садржајима из куполе, са којима су се смисаоно надопуњавале, градећи јединствену богословску структуру.

* * *

Смештање и груписање по категоријама већег броја старозаветних личности у неколико зона куполе и поткуполног простора представља пажње вредну необичност тематског програма ариљске цркве. Из те групе представа треба на известан начин издвојити фигуре царева Давида и Соломона. Оне су се нашле на свом уобичајеном програмском месту, па су превасходно услед стицаја повољних околности биле идејно прикључене већој целини старозаветних ликова. На први поглед, исто би се могло рећи и за фигуре друго двоје прародитеља – Јоакима и Ане. Ипак, оне су просторно иконографски и идеј-

[244] Овог пророка немогуће је препознати на основу иконографске анализе. Cf. Popović, *The Prophets*, 136.

[245] Cf. *Homélies Pascales, I, Une homélie inspirée du traité sur la Paque d'Hippolyte*, SC 27, Paris 1950, 186-188; Јустин, *Догматика*, II, 333-341, 594-609; M. Lot-Borodine, *La déification de l'homme selon la doctrine des Pères grecs*, Paris 1970, passim; C. Andronikof, *Le ciel et la terre*, in: *L'Église dans la liturgie*, 1-18; Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 283-284. Вазношење људске природе на небо било је логична последица њеног обожења приликом Оваплоћења, па се 25. децембра на божићној служби пева: „Данас Бог на земљу сиђе, и човек на небо узиђе" (Јустин, *Догматика*, II, 337), док се на служби Вазнесењу Господњем (јутрење, седален) поје: „Превечни и беспочетни Бог, ону природу људску коју узе на себе, обоготворивши на тајанствен начин данас узнесе на небо" (Јустин, *Догматика*, 607), јер „нико се не попе на небо осим онога који сиђе с неба, Син човечији" (Јн. 3:13-14; cf. et Ефес. 4:9-12).

[246] P. G., t. 52, col. 789. У свом Слову на Рођење Христово Златоусти истиче да сада људи могу без страха да беседе с анђелима, јер „Бог је дошао на земљу, и човек на небо, све се сјединило" (P. G., t. 56, col. 391).

[247] Bornert, *Les commentaires*, 65, 81; Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse*, 84-91 (нарочито 85); J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris 1954, 171-182 (нарочито 181); Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, 164-148). О кључном значају Отеловљења Христовог и Вазнесења за испуњење његовог Првосвештенства cf. поглавља *La sacerdoce de Jésus et l'Incarnation* и *La Résurection, l'Ascension et le Sacrifice du Christ* у књизи Lécuyer, *Le Sacerdoce*; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, passim.

но знатно чвршће повезане са представама великих пророка у потрбушју поткуполних лукова. Појава већег броја старозаветних ликова на лучним површинама средишњег дела византијских, па и српских храмова није представљала ретку појаву, нарочито када је у куполи било сликано монументално Вазнесење. Тада су, као у Милешеви, Светим апостолима у Пећи, Сопоћанима[248] и Жичи, фигуре или попрсја пророка „спуштани" у лукове, односно на бочне поткуполне зидове. Иако ариљску куполу није заузимала представа *Вазнесења*, било је доста разлога за „потискивање" пророчких ликова у луке под кубетом. Пресудан утицај имала је жеља твораца тематског програма да због остварења посебних програмских замисли у највишој зони тамбура окупе и истакну чак шесторицу старозаветних првосвештеника, што је јединствено и веома занимљиво решење. Значајну улогу у распоређивању старозаветних представа имала је и особена уобличеност унутрашњег простора моравичке катедрале. Уски ариљски тамбур није дозвољавао да у једној зони његовог живописа буде приказано више од шест фигура, док је, рецимо, у осмостраној градачкој куполи било насликано у низу чак шеснаест пророчких ликова. С друге стране, издуженост кубета у Ариљу омогућила је увођење додатне зоне, зоне попрсја, у којој су место добили мали пророци. По томе ариљски сликани програм такође представља реткост.[249] Број пророчкиха ликова у куполи моравичке саборне цркве на тај начин је удвостручен, али ни то није могло задовољити повећано интересовање за старозаветне теме крајем XIII века. Посегнуло се зато за решењем добро познатим из старијих византијских и српских цркава. Представе двоје Христових прародитеља и четворице пророка, од којих су тројица велики, спуштене су нешто ниже, нашавши место у поткуполним луцима. [250]

Када се проуче генеза и идејне основе сложеног распореда старозаветних ликова у куполи и поткуполном простору, постаје сасвим јасно да, и поред извесне слабије просторне повезаности, сви ти ликови припадају јединственој тематској целини, „разапетој" дуж најизразитије просторне вертикале у Ариљу. На извесно „расипање" и пренаглашену вертикалну организацију ове целине утицале су свакако издуженост поткуполног дела грађевине и потреба да у њему буде размештен већи број сцена христолошко-теотоколошког циклуса. Са тим сценама фигуре Христових прародитеља и пророка, међутим, нису биле непосредније повезане. Осим у случају *Благовести*, крај којих су сликани цареви Давид и Соломон, и можда *Сретења*, непосредне идејне везе између сцена Христолошко-теотоколошког циклуса и пророчких фигура нису биле успостављане.[251] Својим ставовима гестовима и размештајем, као и садржајем текстова исписаних на свицима, ликови пророка не дозвољавају могућност препознавања таквих веза. Пророци Исаија, Јеремија и Језекиљ, рецимо, леђима су окренути сценама *Издајства Јудиног* и *Уласка у Јерусалим*, крај којих су сликани, а цитати исписани на ротулусима у њиховим рукама никако се не могу повезати са овим јеванђеоским догађајима. Далеко непосредније но за христолошке сцене, ликови пророка и прародитеља Господњих идејно се везују за симболику оних простора храма у којима су и крај којих су сликани (купола, олтар). Ипак, старозаветне представе у поткуполним луцима Ариља нису деловале као некакво „страно тело" међу темама из средишњег дела цркве, као што ни ликови из куполе нису били идејно одсечени од остатка програма, посвећеног новозаветним садржајима. Развијајући свој богати богословски дискурс, творци иконографског програма моравичке катедралне цркве

[248] У сопоћанској куполи живопис је потпуно пропао, али се о њеном некадашњем иконографском програму може поуздано судити, с обзиром на то да су у своду олтара, месту где се по правилу слика Вазнесење, биле насликане сцене Христових посмртних јављања, и да су представе шеснаесторице пророка и првосвештеника биле померене из тамбура у поткуполне луке. Cf. Живковић, *Сопоћани*, 8-9, 14-15.

[249] Popović, *Some New Observations*, 40; eadem, *The Prophets*, 121. Под фигурама стојећих профета нашле су се пророчке бисте и у куполама моравских цркава Јошанице [Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, Саопштења 9 (1970), 133-134, сл. 4-5] и Руденице (на основу теренских бележака). У Марковом манастиру бележи се сасвим слична појава, само што су у нижој зони тамбура, уместо попрсја, насликане полуфигуре пророка (Millet, Velmans, *La peinture*, IV, fig. 140).

[250] Због знатнијег смањења волумена куполе могло је доћи и до померања свих пророчких представа у поткуполне лукове. Cf. Restle, *Kleinasien*, t. II, no. XVIII, XXII, Abb. 161, 167-170, 218, 223.

[251] Успостављању оваквих веза тежи Љ. Поповић, али то чини на основу једног броја погрешно идентификованих цитата и без правог методолошког утемељења. Ова ауторка, рецимо, покушава да доведе у идејну везу представу пророка Малахије у тамбуру куполе са ликом светог Јована Крститеља у зони стојећих фигура, а Исаијин лик из поткуполног простора повезује и са *Лозом Јесејевом* у припрати. Она такође доводи у везу пророка Јеремију, на источној страни северног поткуполног лука, који цитатом на свом свитку прославља Рођење Христово, с наводно непознатом сценом на северном зиду олтара, заправо са *Силаском у ад*. И у неким другим случајевима (пророк Језекиљ) поменута ауторка претпоставља везе са уништеним сценама чија локација није поуздано утврђена, док у извесним примерима (пророци Јоил и Захарија) отворено признаје да се непосредна идејна спона са христолошким сценама не може успоставити. Cf. Popović, *The Prophets*, 132-133, 136.

послужили су се представама библијских личности да би пружили учену поуку и појаснили смисао највећих тајни и догађаја икономије спасења. Својим дескриптивним језиком о тим догађајима су истовремено, али засебно, сведочиле и сцене Христолошког циклуса и симболичке представе у наосу и олтару. Стога ликови прародитеља и великих пророка, спуштени у ниже зоне поткуполног простора услед особених пропорција ариљске грађевине, не указују на значење појединих христолошких сцена крај којих су били сликани, као што је то често случај у византијским и српским црквама. Заједно са свим осталим старозаветним ликовима, они откривају дубљи смисао укупне христолошке драме.

Ликови јеванђелиста у пандантифима и натпис о живописању цркве у прстену тамбура

Поред низа старозаветних представа, у куполи и поткуполном простору моравичке катедрале нашли су се садржаји чија се појава у овом делу српских храмова крајем XIII столећа може разумети као плод традиције – било опште православне, било помесне српске. У пандантифима су тако насликане фигуре јеванђелиста, а у основи тамбура место је добио натпис о осликавању цркве.

а) Ликови јеванђелиста

Обичај представљања четворице јеванђелиста као најзначајнијих сведока земаљског живота Христовог у сферним троугловима под куполом византијских храмова добро је познат и може се спорадично пратити још од X и XI века,[252] а већ током XII и XIII столећа постаје широко прихваћен. Најстарија сведочанства о том обичају, она из X века, сачувана у пећинским црквама Кападокије с умањеним клесаним пандантифима, обележена су применом једноставних фронталних попрсја јеванђелиста.[253] У познијим византијским храмовима, међутим, потпуно ће преовладати представе писаца приказаних у пуној фигури, како седе и започињу бележење својих текстова. Нема сумње да су у процесу везивања ликова јеванђелиста за пандантифе пресудну улогу одиграли број, статички значај и уочљивост тих грађевинских елемента. Изузетну важност морала је имати и архитектонска симболика простора под куполом, у чијем је врху постављан Христов лик. Насликане на сферним троугловима у основи кубета, представе јеванђелиста, писаца књига на којима је почивало учење новозаветне цркве, добијале су, тако, нарочито слојевит програмски смисао.[254]

Већ се у најстаријим споменицима може запазити да су приликом распоређивања ликова јеванђелиста у пандантифима поштована одређена правила. Свети Јован Богослов и Матеј, као угледнији и непосредни Христови ученици, обично су сликани на источном пару пандантифа, док су ликови јеванђелиста Марка и Луке добијали место на западу.[255] При томе, распоред јеванђелиста понекад доследно прати редослед јеванђељских текстова у Новом завету: Матеј је приказиван на југоистоку, иза њега је следила Маркова представа на југозападу, па Лукина на северозападном пандантифу, да би, на крају, Јован Богослов нашао место на североисточном. Тако је било, рецимо, у Светој Софији у Кијеву (представе Матеја и Луке су, међутим, у потпуности рестаурисане), Елмали килисе у Кападокији, Нередици, Еванђелистрији у Јеракију, Тимотесубанију у Грузији, Светим апостолима у Пећи, Перивлепти Охридској, Грачаници, Светом Никити, Белој цркви Каранској, Дечанима, Матеичу или Светом Константину и Јелени у Охриду.[256] Смер низања могао је бити и обрнут. Као примери овог другог вида распоређивања

[252] Cf. Restle, *Kleinasien*, t. II, no. XXIV, Abb. 251-252; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 137-138; Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 85-88, рис. 5-6, Таб. 10, 11, 14; Mouriki, *Nea Moni*, I, pl. 130-131; II, 49-51.

[253] Cf. претходну напомену. Полуфигуре јеванђелиста у медаљонима насликане су и у Тимотесубанију (Грузија), где су знатну површину пандантифа заузеле траке с натписима. Cf. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, 35-38, рис. 4.

[254] В. Н. Лазарев, *Система живописной декорации византийского храма IX-XI веков*, in: idem, *Византийская живопись*, Москва1971, 99-100.

[255] Војводић, *Прилог*, 92. Позната су нам само два средњовековна храма у којима није било поштовано ово правило, и они потичу тек из XIV века. Cf. Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 28; Л. Прашков, *Хрельовата кула*, София 1973, 41, сл. 33, 37-40.

[256] Cf. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 85-88, рис. 5-6, Таб. 10, 11, 14; idem, *Древнерусские мозаики и фрески*, сл 9 (Лазарев у неколико наврата наводи да је Марко приказан на северозападном пандантифу, али он се налази на југозападном, о чему сведоче наведене фотографије и цртежи); Restle, *Kleinasien*, XVIII; Сычев, Мясоедов, *Фрески Спаса-Нередицы*, черт. I, 18, 20; II, 18, 20; Муцопулос,

ликова јеванђелиста могу се навести Киличар килисе у Кападокији, црква Успења у Никеји, Неа Мони на Хиосу, Капела Палатина и Марторана у Палерму, Богородичина црква у Студеници и Жича.[257] Међутим, у већем броју цркава размештај представа јеванђелиста на основу редоследа низања њихових књига у Новом завету није био поштован. Појавио се тако трећи модел распоређивања ликова јеванђелиста по коме су Јован и Марко добили место на јужној, а Матеј и Лука на северној страни поткуполног простора (само по изузетку обрнуто), уз обавезно истицање Јованове и Матејеве представе на источном пару пандантифа. Међу споменицима у којима је примењен такав распоред јеванђелиста вредело би поменути Чарикли килисе у Кападокији, Сопоћане, Светог Јована у месту Керами на Наксосу, Краљеву цркву у Студеници, Старо Нагоричино, Светог Димитрија у Пећи, Каленић или Ресаву.[258]

Ариље припада тој потоњој групи цркава: јеванђелист Јован насликан је на југоистоку (сх. 1, бр. 14), иза њега је представљен Марко на југозападној страни (сх. 1, бр. 15), Лука је добио место на северозападу (сх. 2, бр. 16), а Матеј на североистоку (сх. 2, бр. 17).[259] Наглашена подела по оси исток-запад била је у моравичкој катедрали, као и у већини других споменика, изражена положајем и ставовима јеванђелиста. Окренути један другоме, Јован и Матеја чинили су први, а Марко и Лука други пар, мање изложен очима верника. У извесном броју средњовековних православних цркава, међутим, представе све четворице јеванђелиста биле су усмерене ка истоку.[260] Овде је важно приметити да у Србији, као и Византији, ни пре ни после Ариља није био поштован неки строго утврђен, јединствен распоред приказивања јеванђелиста у пандантифима, односно усмереност положаја њихових тела према оси исток-запад. Стога се не може говорити о ослањању сликара моравичке катедрале на неко решење које се одомаћило у српској средини током XIII века. Вредно је, ипак, запазити да се у распореду и усмерености фигура јеванђелиста решење у ариљском поткуполном простору разликује од оног у Студеници, Жичи и Светим апостолима у Пећи, а да је сасвим слично сопоћанском.

б) Кшишорски нашйис у основи шамбура

Појава натписа о живописању цркве у прстену базе куполе занимљива је особеност неколико српских споменика XIII века. Најстарији пример ове појаве пружа Студеница. У славној задужбини Стефана Немање исписан је 1208/1209. године златним словима у подножју тамбура дуги ктиторски натпис, који је, без сумње, срочио свети Сава Српски, поменут у првом лицу једнине на самом крају текста.[261] Следе затим Сопоћани,[262] Стара Павлица, обновљена крајем XIII или почетком XIV века[263] и катедрала моравичких епископа – Ариље (сх. 1-2, бр. 13). На уму се мора имати и чињеница да у неколико других српских цркава, попут Жиче, Милешеве, Мораче и Градца, живопис највише зоне поткуполног простора уопште није сачуван, или није сачуван у изворном облику, а да трагови исписивања првобитног ктиторског натписа нису уочени на било ком другом месту у поменутим храмовима. Стога је сасвим могуће да је број наших цркава из XIII столећа у којима је ктиторски натпис исписиван у подножју куполе некада био знатно већи. Поуздано утврђени примери ипак довољно јасно показују да је од времена

Димитрокалис, *Γεράκι*, 92; Привалова, *Росйись Тимошесубани*, 35; *Пећка йашријаршија*, сл. 26-29; Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, 48, 54, сх. I-II, VII-VIII; Тодић, *Грачаница*, 81-82, црт. XI-XII; Ђорђевић, *Зидно сликарсшво сриске власшеле*, 142; *Зидно сликарсшво манасшира Дечана*, 23, црт. II; Димитрова, *Манасшир Машејче*, 81-83; Суботић, *Свеши Консшаншин и Јелена*, 50.

[257] Cf. Restle, *Kleinasien*, XXIV, Abb. 251-252; C. Mango, *The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, DOP 13 (1959), 246, fig. 1; Mouriki, *Nea Moni*, II, 49-51; Demus, *Norman Sicily*, 38; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, pl. I-II, IV; Николић, *Конзервашорски зайис*, сх. 1-2; Живковић, *Жича*, 18-21.

[258] Cf. Restle, *Kleinasien*, XXI, Abb. 194-195; Живковић, *Сойоћани*, 8-9; *Νάξος*, 92-93; Бабић, *Краљева црква*, 234-235; Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, 58, сх. IX-X; *Пећка йашријаршија*, сл. 117-118; Живковић, *Каленић*, 4; Живковић, *Ресава*, I. Прилично ретка појава постављања Матејеве и Лукине фигуре на јужни, а Јованове и Маркове на северни пар пандантифа може се пронаћи, рецимо, у Светом Петру у Отранту, у Леснову или Земену (cf. Ђорђевић, *Зидно сликарсшво сриске власшеле*, 155, 169; Габелић, *Манасшир Лесново*, 52, 61, н. 413).

[259] Војводић, *Прилог*, 92.

[260] Рецимо у Светој Софији у Кијеву, Спасопреображенском сабору у Пскову, Тимотесубанију у Грузији или Светим апостолима у Пећи. Cf. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 85-88, рис. 5-6, Таб. 10, 11, 14; idem, *Древнерусские мозаики и фрески*, 189-190; Привалова, *Росйись Тимошесубани*, рис. 4; *Пећка йашријаршија*, сл. 26-29;

[261] С. М[андић], *Ошкривање и конзервација фресака у Сшуденици*, Саопштења 1 (1956), 39, сл. 2; idem, *Древник. Зайиси конзерваишора*, Београд 1975, 81-88 .

[262] С. Мандић, М. Панић-Суреп, Б. Живковић, *Зашшиша Сойоћана*, Саопштења 1 (1956), 23, сл 11. Живковић, *Сойоћани*, 8-9. Сопоћански натпис се по свом садржају (cf. Мандић, *Древник*, 43-47) знатно разликовао од студеничког и ариљског, а несумњиво и од павличког.

[263] Живковић, *Павлица*, 42-43. С обзиром на то да је живопис у Старој Павлици обнављан, могуће је да се и натпис о обнови нашао на месту неког старијег ктиторског натписа. Cf. ibidem, 3 (текст Б. Тодића).

осликавања Студенице у српској средини, са више или мање пажње, негован један занимљив обичај који није оставио значајнијих трагова у споменицима суседних области током позновизантијског периода.[264] Осим спорадичних и сасвим кратких натписа о осликавању, какав је онај на источној страни основе куполе у капели Светог Николе у пећини Пентеле на Атици, који садржи само годину осликавања (1233/1234),[265] убедљивије паралеле не могу се лако пронаћи ни у знатно удаљенијим грчким крајевима.[266] Исто тако, и прилично чест обичај исписивања библијских цитата у куполама византијских цркава, по самом садржају натписа и по месту где су се они обично јављали (калота), није на одговарајући начин упоредив са српским примерима. Треба зато претпоставити да је за увођење занимљивог обичаја у српску средину био заслужан творац студеничког натписа – свети Сава. Он се са необичном и вероватно древном праксом исписивања опширних ктиторских натписа у подножју кубета могао срести у самом Цариграду или Солуну. У временима када их је српски просветитељ посећивао два највећа града царства обиловала су старим споменицима, а богате хришћанске традиције у њима биле су пажљиво чуване. Да је у Византији некада заиста постојала пракса исписивања натписа о украшавању храма у зони кубета, уверава нас неколико показатеља. Најпре ваља поменути присуство ктиторских и вотивних натписа у куполама раних цркава какве су Панагија Дросијани на Наксосу (VI/VII век)[267] и Света Софија у Солуну,[268] а затим скренути пажњу на студеничком натпису хронолошки и типолошки знатно ближи пример – Капелу Палатину у Палерму. У тој придворној цркви, у којој су мозаике највиших зона осмислили и извели византијски уметници, исписан је на венцу постоља куполе подужи ктиторски натпис краља Рожера на грчком језику, с годином извођења радова 1143.[269] Тај пример из Палерма, сасвим сличан српским, показује на посредан начин да је и у самој Византији током XII века ипак живела, ма колико потиснута, традиција исписивања натписа о декорисању цркава у подножју куполе.[270]

Несумњиво је да су углед светог Саве и изузетан духовни и културни значај Студенице, као и у неким другим приликама, имали кључну улогу у прихватању и одржању једне запостављене византијске праксе у српској средини. Но та пракса, мада веома поштована у Србији XIII века, није сасвим потиснула друге видове истицања ктиторских натписа. Тако је у пећким Светим апостолима архиепископ Арсеније дао да се његов молитвени ктиторски натпис испише на венцу између конхе и полукалоте апсиде, у којој је приказан *Деизис*,[271] што је било у складу са добро познатим обичајем, поштованим током читавог средњег века.[272] Занимљиво је да се у Пећи, као и у Студеници, Сопоћанима, Павлици и Ариљу, ктиторски натпис нашао у зони храма која је симболизовала светињу неба. Запис о труду ктитора и години осликавања добијао је на тај начин вид молитвене препоруке уздигнуте непосредно до станова Творца, до „пренебесног" и „мисленог" његовог олтара. Постављени под куполом или у апсиди, натписи су за посетиоца храма били теже уочљиви и сагледљиви, а њихово ишчитавање захтевало је кретање по цркви. Сигурно је због тога да су разлози за постављање натписа у најизразитије „небеске области" храма произилазили далеко више из сфере симболичког и молитвеног но из сфере практичног и пропагандног. Већ у српском сликарству раног XIV века потпуно је напуштен обичај исписивања натписа о живописању цркве у олтару и под куполом,[273] па ће се и српски ктитори познијег „палеологовског доба" сасвим ретко одлучивати да белешке о свом труду оставе на сличним местима. Једино ће кроз ктиторске натписе у апсиди Богородичине цркве у Малом Граду[274] и на траци која опасује највишу

[264] Cf. Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 5.

[265] S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 62-63, fig. 25.

[266] Из XIV века потиче ктиторски натпис исписан ситним курзивним словима у правоугаоном пољу на источној страни основе необичне куполе у цркви Светог Димитрија, Кампианика на Китери (cf. Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 152, εἰκ. 1, 17).

[267] *Νάξος*, 18, 22.

[268] Я. Смирновъ, *О времени мозаикъ св. Софіи Солунской*, ВВ 5 (1898), 383; S. Kissas, *Haghia Sophia*, in: *Thessaloniki and its Monuments*, Thessaloniki 1985, 83-85.

[269] Demus, *Norman Sicily*, 26.

[270] Скренимо пажњу и на пример из цркве Светог Ђорђа у Софији (XII век), иако је у питању ктиторски натпис који опасује унутрашњост римске ротонде, а не базу куполе (cf. М. Цончева, *Църквата „Свети Георги" в София*, София 1979, 193-195, 196, рис. 115, 122).

[271] Cf. Бабић, *Литургијски текстови*, 80, сл. 5.

[272] За натписе о подизању и осликавању цркава или пак молитвене натписе ктитора, исписане у олтарском простору cf. Я. Смирновъ, *О времени мозаикъ св. Софіи Солунской*, ВВ 5 (1898) 375; Restle, *Kleinasien*, III, no. LI, Abb. 470; *St. Mary Pammakaristos*, 5, 21; Skawran, *The Development*, 152, 153, 159, 160, 163, 175, 187; *Νάξος*, 80, 85; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 17-18, 30; *Byzantinisches Kreta*, 274, Abb. 232; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 90, 91, 94, 136, 138, 140, 288, 291, etc.

[273] У Богородици Љевишкој у Призрену и Краљевој цркви у Студеници натпис о подизању храма био је постављен на олтарској апсиди, али са њене спољашње стране. Cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, сл. 4; Бабић, *Краљева црква*, 20-24.

[274] Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 150.

зону зидова у Андреашу[275] на својеврстан начин одблеснути у српској средини древне византијске традиције, познате још из раних цариградских цркава.[276] Подстицај за таква решења, међутим, није долазио из српске средине и није био плод жеље да се истраје на трагу њених старих обичаја. Са Ариљем и Старом Павлицом ишчезла је, ипак неповратно, једна занимљива и необична, а свесно негована програмска особеност рашких храмова, присутна у српској уметности током читавог XIII века.[277]

ОЛТАРСКИ ПРОСТОР

Централни део светилишта

Иако је живопис у највишим зонама зидова, полукалоти апсидалне конхе и сводовима средишњег дела ариљског олтара готово у потпуности пропао, првобитни садржај његовог тематског програма могуће је прилично поуздано установити и разумети. Саздан на основу добро познатих решења из старијих византијских, а делом и српских храмова, тај програм није представљао нарочито богату и сложену целину. У најнижој зони читавог средишњег дела олтарског простора очувала се *Лиш̄ургијска служба ош̄аца цркве* (сх. 1, бр. 65-70; сх. 2, бр. 71-75), другу зону северног зида красила је представа *Силаска у ад* (сх. 2. бр. XII), о чему сада сведочи само скромни фрагмент фреске,[278] док је у истој зони јужног зида насликано *Рођење Хрис̄ш̄ово* (сх. 1, бр. II). Између њих, читавом ширином апсидалне конхе пружа се прилично оштећено *Причешће айос̄ш̄ола* (сх. 1. бр. XV; сх. 2. бр. XIV). На западној страни светилишта, дуж пиластара, распоређене су фигуре и попрсја шесторице архијереја (сх. 1-2, бр. 83-88), а на источној страни тријумфалног лука место су добили медаљони с бистама мученика и *Свеш̄а керамида* (сх. 1-2, бр. 78-82). Јужну страну свода заузимало је *Вазнесење Хрис̄ш̄ово*, од којег су се сачували једва распознатљиви трагови (сх. 1, бр. XIII).[279] Наспрам њега, на северном делу свода, била је насликана нека друга сцена, највероватније *Силазак Свеш̄ог Духа на айос̄ш̄оле.*[280] У највишој зони источног зида, као пандан *Керамиди*, морао је бити насликан угледнији и знатно популарнији Христов нерукотворени лик – *Свеш̄и убрус (Мандилион)* – док се у полукалоти апсиде готово сигурно налазила Богородичина представа, сада у потпуности уништена.

Лиш̄ургијска служба ош̄аца цркве спада у круг уобичајених тема олтарског простора у храмовима позновизантијског периода. У монументалном сликарству она се почела уобличавати од краја XI века, да би већ током друге половине XII столећа стекла прилично широку популарност.[281] Увођењем те „сцене" у програм светилишта низ фронтално постављених фигура архијереја замењен је поворком јерарха окренутих ка истоку, који у рукама држе развијене свитке с цитатима из литургијских молитава. Сликари су на тај начин формално и идејно чвршће повезали представе из најниже зоне олтара. Симболички су их саобразили обреду и унели у композициону структуру светилишта утисак достојанственог покрета и тихе ритмичности. У оквиру представе *Лиш̄ургијске службе*, међутим, ликови архијереја нису стајали само међусобно иконографски обједињени него су били идејно и програмски повезивани са осталим деловима апсидалног програма. Већ је поменуто да се изнад њих у ариљској олтарској конхи нашло *Причешће айос̄ш̄ола*, што је било потпуно у складу с традицијама украшавања тог дела храма. Још од X века *Причешће айос̄ш̄ола* – литургијском обреду уподобљени вид Тајне вечере – почиње да се јавља у бочним деловима олтарског простора православних храмова, да би током наредних столећа постало

[275] Сам текст овог натписа поседује и елементе ктиторског натписа и елементе даровне повеље. Cf. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 31-35, 94-97, fig. 2.

[276] Cf. A. van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople*, London 1912, 73-74, fig. 20; Restle, *Kleinasien*, I, 151; III, Abb. 388, 398-401). Но, такве натписе срећемо у Византији и знатно касније, у XIV веку (cf. Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 12-13, 14).

[277] У венцу основе тамбура Нове Павлице појавио се натпис који не доноси сведочанства о осликавању цркве, већ је у потпуности испуњен богословским садржајем (cf. Живковић, *Павлица*, 10-11).

[278] За идентификацију *Силаска у ад* cf. Војводић, *Прилог*, 93, као и стр. 126-127 infra.

[279] Cf. ibidem.

[280] Војводић, *Из ариљског иконографског програма*, 106-108, као и стр. 69-71 infra.

[281] Бабић, *Хрис̄ш̄олошке рас̄ире*, 17-19; A. L. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting*, Oriens Christianus 58 (1974), 138-153; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides*, Revue de l'art 24 (Paris 1974), 81-89; Walter, *Art and Ritual*, 198-214; Djurić (S.), *Some Variants of the Officiating Bishops*, 481-485; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 15-35.

готово незаобилазан и важан део програма централне олтарске апсиде.[282] Размишљања о томе да је *Причешће айосйола* могло чинити део тематског програма цркава и знатно пре X века остају само на нивоу претпоставке.[283] С обзиром на то да се ова сцена односила на заснивање свете тајне Евхаристије која се вршила пред Часном трпезом – поистовећиваном с трпезом на Тајној вечери – њено везивање за апсидалну конху било је сасвим логично и имало је дубоке богословске основе. Разматрајући симболику Часне трпезе, Герман I Цариградски, рецимо, истиче да је „на подобној трпези седео Христос међу својим ученицима и у време Тајне своје вечере, када је, узевши хлеб и вино, рекао својим ученицима и апостолима: Узмите, једите, пијте са ње – ово је Тело Моје и Крв Моја".[284] У том смислу веома је речит и Месаритов опис сцене *Причешћа айосйола* у цариградској цркви Светих апостола. Посматрајући сцену, Никола Месарит на њој види како „Христос, свештеник и жртва, стоји за трпезом као за олтаром; јер заиста јесте олтар та мистична и часна трпеза (...)".[285]

Сликано, по правилу, између друге две „стандардне" представе олтарских апсида – Богородичиног лика и *Службе архијереја* – *Причешће айосйола* за њих се везивало у једном дубљем, идејном смислу.[286] Богомајка је добијала место изнад *Причешћа* као симбол отеловљења Логоса,[287] то јест као она чије је тело претворено у „скинију богоукрашену",[288] храм у којем је Христос учињен свештеником,[289] цркву освећену присуством Великог архијереја.[290] Свети Јефрем Сирин, рецимо, у својој Химни Рођењу Христовом, обраћајући се Господу, пева: „Ради тебе, Првосвештениче, она (Богородица) јесте Светиња над светињама." У Богомајци песник Сергије Јерусалимски види „двери источне", одређене да кроз њих дође Архијереј (Христос).[291] Једино кроз њу била је, дакле, могућа појава Христа Првосвештеника, онога што је управо под мајчиним ликом представљан како установљава Евхаристију. На непосредну везу између тајне оваплоћења Христовог и установљења Евхаристије подсећају јасно црквене песме и молитве изговаране током богослужења. „Скинијом небеском указа се горница где Пасху Христос сврши", пева се на вечерњој Великог четвртка, непосредно после стихова у којима се наглашава да је на Тајној вечери Христос открио ученицима „велику тајну свог отеловљења" понудивши им хлеб и вино као тело и крв своју.[292] О вези Оваплоћења и заснивања новозаветне жртве говори и Молитва Херувимске песме. На литургији њу тихо изговара свештеник припремајући се за приношење дарова: "...непромењиво и неизмењиво постао си човек, и био си нам Архијереј, и ... предао си нам свештенодејство ове литургијске и бескрвне жртве".[293] Ту жртву, омогућену захваљујући Богородици као инструменту Отеловљења Господа, а установљену и предату ученицима на Тајној вечери, свети оци заоденули су у узвишено литургијско рухо и дали јој коначан облик прикладан земаљском богослужењу. Уверљиво сведочанство о томе пружа представа *Лийургијске службе ойаца цркве*, приказивана испод *Причешћа айосйола* у апсидалним програмима православних храмова. Око овако формулисаног програмског стожера апсиде – Богородичин лик, *Причешће айосйола* и *Лийургијска служба ойаца цркве* – који је кроз вертикалу свог формалног низа одражавао и извесни историјски след у настанку и трајању земаљске цркве, већ крајем XIII века могле су бити окупљене и друге теме. Тим додатним представама појашњаван је смисао Евхаристије, односно улоге Христа као Великог првосвештеника. Увођењем нових иконографских садржаја остваривана је и непосреднија спона са осталим деловима програма олтара, што је, рецимо, учињено у Богородици Перивлепти у Охриду.[294] У програму апсиде моравичке катедрале, међутим, није пронађен простор за слична темат-

[282] Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 38, 107-108; Papadopoulos, *Panagia ton Halkeon*, 30-32, Sk. 1; Walter, *Art and Ritual*, 184-189, 198-199, 215-217; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 140, 152, 159, 215, 252, 268-269, 271, 286; M. Panayotidi, *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos*, CA 23 (1974), 112, fig. 6; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 48-50.

[283] Cf. Loerke, *The Monumental Miniature*, 78-96.

[284] Cf. Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 44-45.

[285] Mesarites, *Description*, 871, 902.

[286] О програмској и идејној повезаности Богородичине представе, *Причешћа айосйола* и *Лийургијске службе ойаца цркве* у апсидама византијских храмова cf. G. Millet, *L'art byzantin*, in: A. Michel, *Histoire de le'art*, I/1, Paris 1905, 191-192; N. Thierry, *Les peintures de la Cathédrale de Kobayr (Tachir)*, CA 29 (1980-1981), 115-116; Djurić, (S.), *Some Variants of the Officiating Bishops*, 482-484; Тодић, in: Кашанин и други, *Сйуденица*, 149-150; idem, *Грачаница*, 140 н. 19; Војводић, *О ликовима йрвосвешйеника*, 136-139.

[287] Cf. Dufrenne, *Mistra*, 50-51.

[288] Јустин, *Догмайика*, II, 260.

[289] *Lécuyer*, *Le Sacerdoce*, 80-81.

[290] Лидов, *Образ „Хрисйа-архиерея" в иконографической йрограмме Софии охридской*, 5-19, нарочито 7-8.

[291] *Творенія св. Ефрема*, ч. 5-я, 150; Mercenier, *La prière*, II/$_I$, 81; Скаballановичъ, *Хрисйіанскіе йраздники*, кн. 1, 36.

[292] *Fasten-und Blumen-Triodion nebst den Sonntagsliedern des Oktoichos der Orthodox-Katolischen Kirche des Morgenlandes*. Deutsch und slawisch unter Berücksichtigung der griechischen Urtexte von A. v. Maltzew, Berlin 1899, 409; Mercenier, *La prière*, II/$_{II}$, 137.

[293] Brightman, *Liturgies*, I, 318; *Божансйвене лийургије*, 45, 103.

[294] Војводић, *О ликовима йрвосвешйеника*, 133-139.

ска усложњавања. И поред тога, програм ариљске олтарске апсиде нипошто није био идејно изолован од осталог живописа у светилишту него је са њим творио јединствену целину, обједињену пре свега специфичном симболиком простора, а наткривену велом евхаристијске симболике.

У врху лука на западној страни олтарског простора насликана је *Свеша керамида* (сх. 1, бр. 78), док се на уобичајеном месту у највишој зони источног зида, како смо то већ приметили, некада морао налазити *Хрисшов нерукошворени лик на убрусу – Мандилион*. Због особене супструкције куполе с преломљеним луцима, површине између пандантифа у Ариљу нису пружале најбоље услове за приказивање нерукотворених Спаситељевих образа. То, ипак, није био основни разлог због којег је дошло до померања Христових ликова на керамиди и убрусу у олтарски део храма. Архитектонско решење поткуполног простора у Светим апостолима у Пећи остављало је још мање простора за сликање нерукотворених образа, али су они тамо ипак насликани.[295] Осим тога, у самом Ариљу источна површина источног поткуполног лука, на којој је *Керамида* добила место, није била нимало већа од оне међу пандантифима. Ариљска црква се, уосталом, не може посматрати као јединствен пример православног куполног храма у којем су нерукотворени Христови образи „премештени" у средишњи део олтара.[296] Творци иконографског програма моравичке катедрале одлучили су се за померање представе *Керамиона*, а сасвим сигурно и *Мандилиона*, у олтарски простор због симболичког значења ових представа, повезаних с Отеловљењем Христовим и Евхаристијом – литургијском евокацијом Спаситељеве жртве.[297] При томе је могао бити задржан њихов однос наспрамних представа у подужној оси цркве, особен за поткуполни простор, као и истакнутост *Свешог убруса* на источној страни храма. Рекло би се да се такво идејно супротстављање *Мандилиона* и *Керамиона* као пандана у различитим, обично статички угроженим деловима византијских цркава заснивало и на веровањима у њихову чврсту мистичну повезаност.[298]

Обичај приказивања нерукотворених Христових образа, пре свега *Мандилиона*, у простору светилишта византијских храмова може се пратити још од средине XI века.[299] У наредним столећима као најпогодније место за представу *Мандилиона* у олтару изабран је простор на источном зиду, изнад апсиде,[300] мада је овај нерукотворени образ приказиван и у нижим зонама беме, понекад чак у средишту *Лишургијске службе ошаца цркве*, уместо „Мелисмоса".[301] Као пандани, *Свеши убрус* и *Свеша керамида* могли су добити место на прилазу олтару, у оквиру сликаног програма уз олтарску преграду[302] или у простору самог светилишта. Један наспрам другог *Мандилион* и *Керамион* били су приказани, рецимо, у олтару Богородичине цркве у Малом Граду на Преспи и у Светом Николи Дзодза у Костуру, где су добили место на источном зиду, северно и јужно од апсидалне конхе.[303] Ипак, треба приметити да њихово парно приказивање у главном делу светилишта није представљало уобичајену појаву. Због тога, приликом разматрања решења примењеног у ариљском олтару, нарочиту пажњу још једном мора привући програм капеле краља Драгутина у Ђурђевим ступовима код Раса. У тој капели, покривеној крстастим сводом с ребрима, два нерукотворена Христова образа насликана су као пандани изнад два лука – *Мандилион* је

[295] *Пећка йашријаршија*, 36, црт. I, сл. 20.

[296] За неколико старијих примера cf. Mucopulos, Dimitrokalis, *Γεράκι*, 183, 214, εἰκ. 292, 338-339; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 75; Дросојани, *Σχόλια*, 6, 45-47, πίν. II, X.

[297] О значењима која су нерукотворени Христови образи добијали у оквиру програма олтара и њиховој повезаности с ликовима Спаситељевих прародитеља и представом *Благовесши* cf. A. Grabar, *La sainte face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ III (Prague 1931), 16-37; Velmans, *L'église de Khé*, 74-78 (нарочито 76); eadem, *L'image de la Déisis dans les églises de Georgie*, CA 29 (1980-1981), 82-88, 94; T. Iliopoulou-Rogan, *Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne*, in: CIÉB XV, Athènes 1981, II, A, 211-212; Пападаки-Оекланд, *Τό Ἅγιο Μανδήλιο*, 283-294; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 85-86, 338; S. E. Gerstel, *Mandylion and Eucharist, Nineteenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Princeton 1993, 27; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries*, 68-75.

[298] О тим веровањима на занимљив начин сведочи један писани извор с краја XII века. Cf. B. Flusin, *Didascalie de Constantin Stilbès sur le mandylion et la sainte tuile (BHG 796M)*, REB 55 (1997), 74-77.

[299] Velmans, *L'église de Khé*, 74-78; N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandylion*, Зограф 11 (1980), 16-18; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 85-86, 126-127, 134, 338.

[300] Cf. Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 52; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 43; Coumbaraki-Pnsélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, 126, 128, sch. II, 1-4, pl. 60; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, 38, 262, σχ. 2; *Byzantinisches Kreta*, 211; Stylianou, *Cyprus*, 182-183; Пападаки-Оекланд, *Τό Ἅγιο Μανδήλιο*, 283-294; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 79-81; С. Калописи-Верти, *Ὁ ναός τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στόν Πολεμίτα τῆς Μέσα Μάνης* (1278), in: *Ἀντίφωνον*, 452, 457-458, etc.

[301] Velmans, *L'église de Khé*, 76-77; Mucopulos, Dimitrokalis, *Γεράκι*, 183, 214, εἰκ. 292, 338-339; Миљковиќ-Пепек, *Велјуса*, 171, црт. 31/5.

[302] Cf. Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 167, 178-179, 492; Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμόρφης Ἐκκλησίας*, 10, n. 4; S. Tomeković, *Le décor peint de l'église de Blacherna à Mezapos (le Magne)*, ЗЛУ 19 (1983), 9.

[303] Ђорђевић, *Зидно сликарсшво срйске власшеле*, 178; Цигаридас, *Τοιχογραφίες*, 252, 254.

добио место на истоку, изнад олтарске апсиде, а *Керамион* на северу, изнад улаза у капелу.[304] Пример из Ђурђевих ступова добија посебан значај за разматрање ариљског решења ако се уочи да су у сликарству српских храмова Христови нерукотворени образи сасвим ретко добијали место у програму главног дела олтарског простора, нарочито током XIII века. Чак је и у Сопоћанима, у којима ти образи нису сликани у простору између пандантифа, *Мандилион* постављен на источни зид ђаконикона, нашавши се у оквиру особене програмске целине.[305] Нерукотворени Христови ликови, обично само *Мандилион*, појавиће се у главном делу олтарског простора тек у неколико познијих цркава насталих на територији српске средњовековне државе.[306]

На зидовима и сводовима олтарског простора у Ариљу биле су приказане и четири сцене из циклуса Великих празника. Те представе, којима ћемо у разматрању Христолошко-теотоколошког циклуса поклонити више пажње, нису само формално уклопљене у тематски програм олтара. Њихово приказивање у светилишту, нарочито *Рођења* и *Васкрсења Христовог*, имало је дубока симболичка и литургијска оправдања. Према древним тумачима симболике хришћанског храма, као што су свети Јован Постник, свети Герман I Цариградски, Теодор Андидски и свети Симеон Солунски, олтарска апсида, часна трпеза и киворијум представљају, с једне стране, витлејемску пећину и јасле у којима се Христос родио, а с друге, голготску пећину, то јест гроб из којег је отеловљени Бог васкрсао.[307] Дакле, приказивањем *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* у олтару могла је бити наглашена симболика што је вековима везивана за тај простор. У исто време треба имати на уму како се та симболика најнепосредније дотиче Евхаристије, па су представе Божића и Васкрса – Пасхе – савршено погодовале иконографији простора светилишта. У вези с тим ваља се присетити бар учења светог Јована Златоустог да Христа положеног на олтару видимо као што су га тројица источњачких мудраца видела како лежи у јаслама,[308] док на дубоку повезаност Евхаристије са Васкрсом – Пасхом – јасно указују речи појединих литургијских молитава. У једној од њих се, рецимо, вели: „Ово чините у мој спомен – јер кад год Хлеб овај једете и Чашу ову пијете, ви смрт моју објављујете и васкрсење моје исповедате."[309] Према томе, претварањем дарова у тело и крв Христову обнавља се на литургији тајна отеловљења Спаситеља,[310] да би они који се причешћују његовим телом и крвљу били очишћени од греха и са Христом васкрсли, спремајући себи улазак у царство небеско.[311] Постављањем слика Божића и Васкрса као пандана исказивало се у олтарском делу храма и кључно православно учење о две природе Христове, такође важно за разумевање Евхаристије. Јер, у средњем веку управо је *Рођење Христово* довођено у везу са Спаситељевом људском природом, а *Силазак у ад* са његовим божаством и ванвременим рођењем у крилу Оца.[312] На тај начин, преко догматске и симболичке повезаности са новозаветном жртвом, прикази *Рођења* и *Васкрсења Христовог* могли су бити укључени у јединствену идејну целину са представама у апсидалној конхи. Истој тој целини биле су, како ћемо видети, у извесном смислу придружене и две сцене на олтарском своду – *Вазнесење* и, вероватно, *Силазак Светог Духа*.

[304] Ђорђевић, *Капела краља Драгутина*, 50.

[305] Слично је било и у Љуботену (cf. Живковић, *Сопоћани*, 29; Velmans, *L'église de Khé*, 76; Millet, Velmans, *La peinture*, IV, pl. 2, fig. 6).

[306] Cf. G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la Vie de la Vierge*, CA 12 (1962), 304, sch. I, 33; Суботић, Тодоровић, *Сликар Михаило*, 127; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 142, 149, 178; И. М. Ђорђевић, М. Марковић, *Маркова црква над реком Бабуном у близини Велеса*, Зограф 27 (1998-1999), 141, сл. 6.

[307] Cf. Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 307; Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 43-4; Красносельцевъ, *Обясненіе литургіи*, 4; Симеон Солунски, *О св. литургији*, 529. Витлејемске јасле или Христов гроб у олтарској апсиди и часној трпези препознају и свети Јован Златоусти (cf. P. G., t. 48, col. 753; t. 58, col. 79; t. 61, col. 204; Bornert, *Les commentaires*, 79), Псеудо-Кирил и Псеудо-Софроније (Красносельцевъ, *О древнихъ литургическихъ толкованіяхъ*, 24, 63; idem, *Свѣдѣнія*, 322, 325).

[308] Cf. P. G., t. 48, col. 753; t. 61, col. 204; Bornert, *Les commentaires*, 79.

[309] Brightman, *Liturgies*, 328; *Божанствене литургије*, 116.

[310] О литургијској символици Рођења Христовог, његовој повезаности са Евхаристијом и пракси приказивања тог витлејемског догађаја у олтару православних храмова cf. Walter, *Art and Ritual*, 209-210; Тодић, *Грачаница*, 149.

[311] Cf. Мирковић, *Хеортологија*, 195-197; Andronikof, *Le cycle pascal*, 186-193; O. Rouseau, *La Descente aux Enfers dans le cadre des liturgies chrétiennes*, La Maison-Dieu 43 (1955), 104-123; F. Cabrol, *Descente du Christ aux Enfers d'après la liturgie*, in: DACL IV/$_1$, 688 sq; A. de Meester, *Descente aux Enfers dans les liturgies orientales*, DACL IV/$_1$, 694.

[312] Cf. C. Meredith, *The Illustration of Codex Ebnerianus*, Journal of Warburg and Courtauld Institutes 29 (London 1966), 420-423; G. *Galavaris The Illustrations of the Prefaces in byzantine Gospels*, Wien 1979, 34- 35, 68; Aubineau, *Les homélies d'Hésychius de Jérusalem*, I, 112-115; Romanos Le Mélode, *Hymnes*, t. IV, 556-557.

Ђаконикон

Поред функције „пастофорија", јужни и северни део светилишта моравичке катедрале имали су улогу засебних параклиса, што је представљало сасвим уобичајену појаву познату из многих византијских и српских храмова.[313] Ђаконикон је био посвећен једном архијереју – светом Николи Мирликијском – веома поштованом чудотворцу широм хришћанског света.[314] Његов култ посебно је негован у српској владарској породици још од времена када је родоначелник династије Стефан Немања прибројао тог светитеља својим небеским заштитницима.[315] Попрсје светог Николе, као патрона, насликано је у лунети над пролазом који води у јужну олтарску просторију (сх. 1, бр. 76), једна његова стојећа фигура добила је место у горњој зони апсиде тог параклиса, а друга у првој зони северног зида (сх. 3, бр. 1, 5). Циклус од пет сцена из светитељевог житија – *Рођење, Рукоположење за ђакона, Рукоположење за епископа, Три војводе у тамници* и *Спасавање три човека од смрти* – приказан је у своду и у другој зони западног зида (сх. 3, бр. I-V). Осим засебних представа и сцена везаних за култ славног мирликијског епископа, програм ђаконикона чиниле су фигуре осморице светитеља архијереја и полуфигура једног мученика који је имао свештенички чин. У тако постављеном тематском програму јужног дела ариљског светилишта нема ничег неуобичајеног. Сачињавају га добро познати елементи помоћу којих је простор проскомидије или ђаконикона у византијским и српским црквама прилагођаван функцији параклиса. Заправо, програм капела „пастофорија" разликовао се од програма других врста параклиса или црквица најчешће по томе што је у олтарску конху бочних олтарских просторија смештана представа патрона и што су у најнижој зони преовлађивали ликови светитеља различитих свештених чинова. Они су чинили целину са представама архијереја у главном делу светилишта. Сведени простор проскомидије и ђаконикона могао је утицати и на сажимање циклуса житија светитеља заштитника, па је он у Ариљу компонован само од неколико важнијих, нарочито одабраних сцена.

Избор архијереја у најнижој зони ариљског ђаконикона извршен је без неке јасне и на први поглед уочљиве идеје водиље. У питању су углавном светитељи нешто мањег угледа од светих отаца приказаних у средишњем делу олтарског простора. Доњу зону апсиде заузимају ликови светог Јакова Брата Божијег, првог јерусалимског епископа,[316] и светог Акакија, епископа Мелитине у Јерменији, који је присуствовао Трећем васељенском сабору (сх. 3, бр. 2, 3).[317] На јужном зиду, крај светог Николе, место су добили свештеномученик Антим (сх. 3, бр. 4), епископ Никомидије, пострадао почетком IV века,[318] и свети Маркијан, епископ Сиракузе на Сицилији (сх. 3, бр. 6), који се у древним грчким синаксарима помиње обично на првом или другом месту листе за 30, односно 31. октобар.[319] Иконографске одлике Маркијанове представе у Ариљу сасвим јасно показују да није у питању лик истоименог цариградског презвитера који се слави 9. или 10. јануара, а приказан је, рецимо, у Менологу цара Василија II, (p. 307) и Менологу за јануар из Балтимора (Walters Art Gallery, MS 521, fol. 61^{r}).[320] Чињеница да је свети Маркијан у Ариљу представљен у епископској одећи не дозвољава ни могућност да се у њему препозна Маркијан Чатац, цариградски мученик страдао под аријанским царем Констанцијем (25. октобар),[321] мада је таква идентификација била предложена.[322] Иза светог Маркијана Сиракушког, у продужетку низа, на западном зиду нашле су се још три светитељске фигуре. Прва од њих је представа јерусалимског патријарха Софронија из VII

[313] Babić, *Les chapelles annexes*, passim; Dufrenne, *Mistra*, 34-36; Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif*, 310, 328; Skawran, *The Development*, 27-28, 40; М. Глигоријевић-Максимовић, *Особености хагиографских циклуса у српском и византијском сликарству XIII века*, ЗРВИ 37 (Београд 1998), 156, 160-162 (аутор указује на један број светитељских циклуса сликаних у проскомидији и ђаконикону током XIII века), etc.

[314] Babić, *Les chapelles annexes*, 134.

[315] Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 22-23; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 248, н. 15; Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 554, 559.

[316] Syn CP, col. 155-158. Иконографске црте светитељевог лика и тамносмеђа боја његових власи показују да је овде заиста у питању представа Јакова Јерусалимског, светог епископа често сликаног у програмима олтарског дела православних храмова (cf. Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 138-139, нап. 84, сл. 1; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 133, 139; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 298, 307, 327, 335, 344, 348, 352, 358; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Siebster Band, Rom-Frieburg-Basel-Wien 1974, col. 39-41, etc), а не светог Јакова Нисибијског (13. јануар), како мисли Татић-Ђурић, *Богородица Заступница*, 153, нап. 41. Свети Јаков Нисибијски, на Балкану мало популаран светитељ, скончао је у дубокој старости (Syn CP, col. 388-390).

[317] Syn CP, col. 609-611.

[318] Ibidem, col. 9.

[319] Ibidem, col. 177-181, et synaxaria selecta.

[320] Ibidem, col. 379-384; I. Ševčenko, *The Illuminators of the Menologium of Basil II*, DOP 16 (1962), fig. 7, 8.

[321] Syn CP, col. 161-162.

[322] Татић-Ђурић, *Богородица Заступница*, 153 нап. 41.

века,[323] а затим следе ликови свештеномученика Мокија, презвитера у македонском Амфипољу, пострадалог крајем III века,[324] и римског епископа Климента, погубљеног због вере у Христа почетком II столећа[325] (сх. 3, 7-9). Насупрот мишљењу Радомира Николића,[326] време настанка и изглед представе последњег наведеног архијереја јасно говоре о томе да не може бити реч о словенском светитељу Клименту Охридском.[327] У првој зони северног зида насликани су свети Вавила, који је пострадао као антиохијски патријарх 250. године,[328] и свештеномученик Антипа, епископ малоазијског града Пергама с краја I века (сх. 3, 10, 11).[329] Као што се може уочити, ликови у приземној зони јужне „пастофорије" моравичке катедрале нису сабрани са жељом да се истакну представници одређеног црквеног средишта нити да се програмски окупе архијереји из свих великих хришћанских патријаршија. При распоређивању ликова, дакле, није показано било какво настојање да се они групишу по територијалном или хронолошком принципу, нити су разврставани по чину или светитељској категорији приказаних особа (мученици, преподобни итд). Међутим, ако се архијереји представљени у ђаконикону посматрају као део шире целине епископских ликова приказаних у арилском олтарском простору, онда се њихов избор показује у знатно другачијем светлу. Представе архијереја у јужној олтарској просторији надовезују се на оне из средишњег дела светилишта управо тако што се међу њима јављају и православни представници оних црквених организација које нису биле заступљене у *Литургијској служби отаца цркве*. У ђаконикону налазимо, рецимо, поглаваре Јерусалимске, Римске и Антиохијске патријаршије, као и представнике црквених организација из Јерменије или са Сицилије. Нешто већу пажњу у таквом низу светитеља може да привуче представа свештеномученика Мокија који се уздигао само до презвитерског чина, а пострадао је на подручју Македоније, где му је култ био присутан и током позног средњег века.[330]

Проскомидија

Северна олтарска просторија Ариља посвећена је светом Стефану Првомученику, светитељу који је, попут светог Николе, био изузетно поштован на двору Немањића и сматран је заштитником српске државе и владара.[331] И у старијим немањићким задужбинама дешавало се да Првомучеником параклиси добију место наспрам капела чији су патрони имали веома развијен култ у владарској породици (свети Симеон Немања, свети Сава Освећени).[332] Међутим, у раније саграђеним српским црквама, као што су Жича, Сопоћани или Морача, светом Стефану су, по правилу, посвећивани параклиси подигнути уз припрату, а не делови самог олтарског простора. На основу података које пружа милешевско сликарство из XVII века може се закључити да је једино још у задужбини принца Владислава Првомученику била посвећена једна од бочних просторија светилишта – ђаконикон.[333] Решење из Ариља и Милешеве могло би се лако повезати са чињеницом да при моравичкој катедралној цркви нису грађени никакви

[323] Syn CP, col. 527-528, et synaxaria selecta. Из више разлога треба искључити могућност да је у арилском ђаконикону био представљен мање значајни свети Софроније, епископ Кипарски из VI столећа (ibidem, col. 290 et synaxaria selecta).

[324] Ibidem, col. 674-676.

[325] Ibidem, col. 255-256.

[326] Николић, *Запис о живопису Ариља*, 25.

[327] О времену ширења представа овог светитеља ван територијалног језгра Охридске архиепископије, односно о њиховој иконографији cf. Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУ 3 (1967), 49-70; idem, *Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живописот на првата половина на XIV век*, in: *Симпозиум: 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски*, Скопје 1970, кн. 1, 99-106; C. Grozdanov – D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (1994), 62-74; S. Gabelić, *Newly identified portraits of Sts. Kliment of Ohrid and Cyril of the Slavs*, in: *Αφιέρωμα*, 69-78.

[328] Syn CP, col. 11-12.

[329] Ibidem, col. 595-598.

[330] Syn CP, col. 674-676. Арилској представи хронолошки најближи примери приказивања светог Мокија могу се пронаћи у Манастиру (Мориово) и у Хиландару (cf. Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, сл. 107; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 352). Овај светитељ био је приказиван и ван Македоније. О томе сведоче, рецимо, његова средњовизантијска представа у Светом Луки у Фокиди или знатно познији лик из Волотова крај Новгорода (cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, fig. 51; Вздорнов, *Волотово*, 50, no. 105)

[331] Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 544-563.

[332] Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 247-248, н. 14-18, 249-250, н. 21; Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 552-553.

[333] Р. Зарић, *Фреско сликарство у ђаконикону манастира Милешеве*, Гласник ДКС 16 (Београд 1992), 96-98; Светозар Радојчић је помишљао да о првобитној посвети милешевског ђаконикона на својеврстан начин сведочи и Првомученикова монументална представа насликана на источној страни југозападног поткуполног пиластра (cf. Радојчић, *Милешева*, 21).

засебни параклиси, док су капеле уз милешевски егзонартекс настале у време када је главни део храма већ био осликан. Функција и посвета просторних јединица олтара и наоса Милешеве биле су тада увелико определјене. Занимљиво је, при том, уочити како се посвећивање ариљске проскомидије државном и династичком заштитнику подударило, можда не случајно, с традиционалним византијским обичајем да се култ првог хришћанског мученика истакне његовим представама баш у простору протезиса.[334] Ипак, знатно већу вредност има запажање да је у Ариљу, кроз посвећивање ђаконикона светом Николи, а проскомидије светом Стефану, на својеврстан начин поновљена програмска ситуација из Студенице[335] и, готово сигурно, из Градца.[336] У тим старијим српским храмовима репрезентативни ликови двојице династичких и државних заштитника били су насликани пред улазима у бочне олтарске просторије. Првомученик је насликан управо крај северне, а славни мирликијски епископ крај јужне „пастофорије". На основу живописа проскомидије и ђаконикона Студенице јасно је да те просторије у гробној цркви светога Симеона још увек нису имале улогу параклиса посвећених заштитницима српских владара и да су ликови двојице светитеља чинили део проширеног програма олтарске преграде.

Од живописа северног ариљског параклиса сачувало се само попрсје патрона насликано у лунети над пролазом из средишњег дела олтара у ту просторију (сх. 2, бр. 77). Изгубљени тематски програм проскомидије могуће је, ипак, прилично веродостојно реконструисати. Најпре ваља приметити како у главном делу олтарског простора и у ђаконикону нема ни једне једине представе светих ђакона, што је сасвим необично, јер су ликови ове категорије светитеља сликани управо у светилишту православних храмова. Чини се, стога, готово извесним да су фигуре ђакона биле сабране у проскомидији и да је то учињено с посебним разлогом. Заштитник ове просторије био је свети Стефан – архиђакон по чину. У прилог таквој реконструкцији програма протезиса говорио би добро познат обичај да се при декорисању храмова и параклиса у најнижој зони прикаже већи број светитеља из категорије којој је припадао њихов патрон. Поред светих ђакона, у протезису је вероватно било насликано и неколико архијереја. Њихове представе спадале су у уобичајене елементе програма, како у бочним просторијама олтара тако и у источним деловима свих врста параклиса. За утврђивање тематике горње зоне ариљске проскомидије од највеће користи може бити познавање програмских решења из ђаконикона. Аналогија у сликању ликова двојице патрона у лунети над улазима у обе бочне олтарске просторије дозвољава претпоставку да је сличност између тематских програма постојала и у унутрашњости архитектонски истоветно замишљених капела. Веродостојност тој хипотези даје и чињеница да је живопис ђаконикона следио програмску схему сасвим уобичајену за параклисе смештене у олтарски део храма и да није било никаквих видљивих разлога за одступање од те схеме у сликарству протезиса. Имамо, дакле, довољно основа да верујемо како се у горњој зони апсиде северне „пастофорије" моравичке катедрале налазио лик патрона – светог Стефана Првомученика – а да су у сводовима и највишим деловима зидова биле насликане сцене из његовог житија.[337] Када је реч о појави Првомучениковог циклуса, одговарајуће паралеле могу се такође пронаћи у капелама посвећеним том светитељу у Жичи и Сопоћанима.[338]

[334] Skawran, *The Development*, 28.

[335] Николић, *Конзерваторски записи*, 74-76.

[336] На основу необјављених теренских истраживања обављених са др Иваном Ђорђевићем и мр Миодрагом Марковићем.

[337] Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 545.

[338] Када је реч о другим деловима програма, жички и сопоћански параклис Светог Стефана не могу да понуде одговарајуће аналогије, јер су те две капеле подигнуте уз припрате и нису имале функцију бочних олтарских просторија. Cf. Babić, *Les chapelles annexes*, 134, 145-146.

ИЗБОР И РАСПОРЕД СЦЕНА ХРИСТОЛОШКО-ТЕОТОКОЛОШКОГ ЦИКЛУСА

Већ на први поглед избор и распоред сцена Великих Христових и Богородичиних представа, односно приказа Мука Спаситељевих, у Ариљу показују знатна одступања од програмских решења у црквама осликаваним у Србији током XIII века. Те разлике су, заправо, толике да обележавају Ариље као прилично особену и за историју српске уметности веома занимљиву тематску целину. Сцена с почетка циклуса Великих празника, *Благовестии*, насликана је и у Ариљу пред олтаром, на западној страни источног пара пиластара (сх. 1-2, бр. I) – свом уобичајеном месту – али се већ *Рођење Христово*, потпуно ван традиција негованих у сликарству „рашких цркава", нашло у другој зони јужног зида олтара (сх. 1, бр. II). На тај начин знатније је поремећен ток циклуса који се наставља представом *Срећења* у највишој зони источног зида поткуполног простора (сх. 1-2, бр. III). У том простору уз *Сретење* груписане су, опет без правих аналогија у старијем српском сликарству, хронолошки повезане сцене *Крштења Христовог* на јужном (сх. 1, бр. IV), *Преображења* на западном (сх. 1-2, бр. V), *Васкрсења Лазаревог* на северном зиду (сх. 2, бр. VI), као и *Уласка у Јерусалим*, приказаног на истом зиду, али у нижој зони (сх. 1, бр. VII). Док се о месту на којем је било представљено сада уништено *Распеће* може само размишљати, поуздано је утврђено да је *Силазак у ад* био насликан наспрам *Рођења*, у другој зони северног зида олтара (сх. 2, бр. XII).[339] Такав положај представе *Васкрсења* остаје без паралеле у читавом старијем сликарству Србије.[340] На основу недавно уочених, скромних фрагмената фресака, сачуваних при врху свода олтарског травеја, данас знамо где се налазила представа *Вазнесења Христовог* (сх. 1, бр. XIII),[341] а пажљиво проучавање њене иконографије може нам помоћи да у разматрању ариљског програма одемо и корак даље. Наиме, положај анђела који вазносе Господа, као и положај остатака Христовог торза, недвосмислено сведочи да је *Вазнесење* заузимало само јужну половину свода (сл. 2).[342] То значи да се на северној страни морала налазити још једна сцена, највероватније *Силазак Светог Духа*. Здруживање *Вазнесења* са неком од представа такозваног„ Додекаортона", или уопште са било којом сценом христолошког циклуса, на своду олтара у српском сликарству први пут се среће тек у Ариљу, а и у потоњем периоду биће прилично ретка појава. Циклус Великих празника, како га ми данас одређујемо, завршавао се у цркви Светог Ахилија монументалном сценом *Усиења Богородичиног*, приказаном на западном зиду наоса, свом мање-више уобичајеном месту (сх. 1, 2, бр. XVI). У Ариљу су побројане сцене „Додекаортона", међутим, чиниле само основу знатно шире христолошко-теотоколошке приче. На зидовима и сводовима поткуполног простора и јужне певнице храма сачувало се неколико сцена циклуса Христових страдања, можда први пут уведеног у програм наоса неке српске цркве, да би у западном травеју циклусу Великих празника биле придружене представе *Рођења* и *Ваведења Богородичиног* (сх. 1, бр. XVII; сх. 2, бр. XVIII). Са *Усиењем*, насликаним на западном зиду, те две сцене чине мали Богородичин циклус, који такође није налазио место у наосу старијих српских цркава.

Нема сумње да овакав скуп сцена у ариљском олтару и наосу заслужује да буде темељно проучен, заправо да буду објашњени порекло и идејне основе решења на којима је израстао. То је могуће учинити тек ако се засебно размотри сваки од основних елемената описаног тематског програма из виших зона главног дела моравичке саборне цркве.

Рођење Христово и Силазак у ад

Приказивање *Христовог Рођења* и *Силаска у ад* као пандана на јужном и северном зиду олтара представља у црквама православног света прилично честу, мада не целовито растумачену појаву. Она је пореклом морала бити везана за мале једнобродне храмове средњовизантијског периода који су уместо

[339] Cf. Војводић, *Прилог*, 93.

[340] Међу српским задужбинама подигнутим ван Србије аналогија се може пронаћи у параклису на пиргу Светог Георгија у Хиландару (cf. Тодић, *Фреске XIII века у иараклису на иргу св. Георгија*, 37, 38, 42, сл. 1). С обзиром на распоред сачуваних сцена, сасвим је извесно да је на јужном зиду олтара овог параклиса, наспрам *Силаска у ад*, као и у Ариљу, некада било насликано *Рођење Христово*.

[341] Војводић, *Прилог*, 93.

[342] Idem, *Из ариљског иконографског ирограма*, 9, нап. 8.

свода имали дрвени двосливни кров. Једноставна и прегледна унутрашњост таквих цркава дозвољавала је сликарима да на источном делу јужног и северног зида, дакле у најсветијем простору храма, поставе представе два најзначајнија и најсвечанија хришћанска празника – Божића и Васкрса – и да, једновремено, нагласе непрекинути кружни ток циклуса што је текао између њих. *Благовесши* су, при томе, као почетна сцена „Додекаортона" добијале место на источном зиду, са страна олтарске конхе, док се *Усиеније*, као „епилог" циклуса, полако устаљивало на наспрамном, западном зиду наоса. Из кружног тока циклуса биле су издвојене, на великим троугаоним забатима, само сцене *Преображења*, *Вазнесења* или пак *Силаска Свешог Духа*. Такав програмски модел био је шире познат већ крајем XII и почетком XIII века,[343] када се јасно издвојио од других облика кружног система распоређивања сцена. Ипак, он ће тек знатно касније, посебно у XIV и XV веку, доживети пуну популарност.[344] Приметићемо да је приликом примене разматраног програмског модела број сцена циклуса могао бити сведен на представе свега неколико Великих празника, као што је могао бити проширен увођењем епизода такозваних пратећих циклуса, али је и тада остваривана тежња да се у олтару или испред њега,[345] на почетку и крају низа сцена насликаних на бочним зидовима, задрже као својеврсни пандани слике *Хрисшовог Рођења* и *Силаска у ад*.[346] У храмовима једноставног просторног плана та замисао била је лако остварљива, а програмски модел показивао је пуну оправданост.

За нас је, међутим, посебно значајна чињеница да су елементи описаног начина распоређивања сцена Великих празника понекад преношени и у храмове развијенијег архитектонског склопа. У таквим црквама, било да су представе *Рођења Хрисшовог* и *Силаска у ад* сликане једна наспрам друге на зидовима, односно своду олтара,[347] било да су сучељаване пред светилиштем, на источној страни сводова јужног и северног крака уписаног крста,[348] разуђени простор грађевина није дозвољавао да се све одлике кружног система распоређивања сцена испоље у правој мери. Правилност тока циклуса могла је у храмовима сложеног просторног склопа бити и знатније нарушена. „Извлачењем" *Благовесши* на источни пар ступаца пред олтаром,[349] рецимо, почетна сцена „Додекаортона" добијала је место ближе западу, то јест иза празничних представа сликаних у олтару – *Рођења, Васкрсења* и *Вазнесења* Христовог. Запажа се, такође, да је повезаност тока циклуса у архитектонски разуђеним црквама увек била замагљена несагледљивошћу целине платна осликаних зидова и сводова, као и неизбежним занемаривањем логике зона. У самом Ариљу, на пример, издељеност унутрашњег простора је таква да су сцене морале бити груписане на посебан начин, и тек се условно може говорити о повезаном току Христолошког циклуса. Све то наводи на размишљање о дубљим идејним претпоставкама разматраног програмског модела, које су могле подстаћи сликаре да га примене и у сасвим неприкладним условима и утицати на истицање *Рођења Хрисшовог* и *Силаска у ад* у олтарском делу, како једноставних тако и архитектонски веома сложених храмова.

Разлози програмског наглашавања и идејног повезивања две сцене у источном простору православних цркава само се делимично исцрпљују у поменутој чињеници да су у питању представе „највећег

[343] Cf. Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 8-9; Michaïlidis, *Saint-Jean le Theologien à Veria*, 467-488; Tsigaridas, *Ancienne Métropole*, 92-97; Тодић, *Фреске XIII века у параклису на ииргу св. Георгија*, 37-42; *Byzantinisches Kreta*, 283 (пример кружног распореда сцена у своду храма).

[344] Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарсшво срйске власшеле*, 149, 171-172; Бакалова, *Беренде*, 35-37; Ракоција, *Црква Свеше Богородице*, 97-104, сл. 10, 19, 25, 28; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 108; Ксингопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 93; Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво*, 142, 156, црт. 41-44; Суботић, *Свеши Консшаншин и Јелена*, 50-51, sh. 1-4; idem, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 28, 38, 54, 65, 72, 90, 97, црт. 5-9, 15-18, 32-35, 41-44, 49-51, 69-71, 77-80, etc.

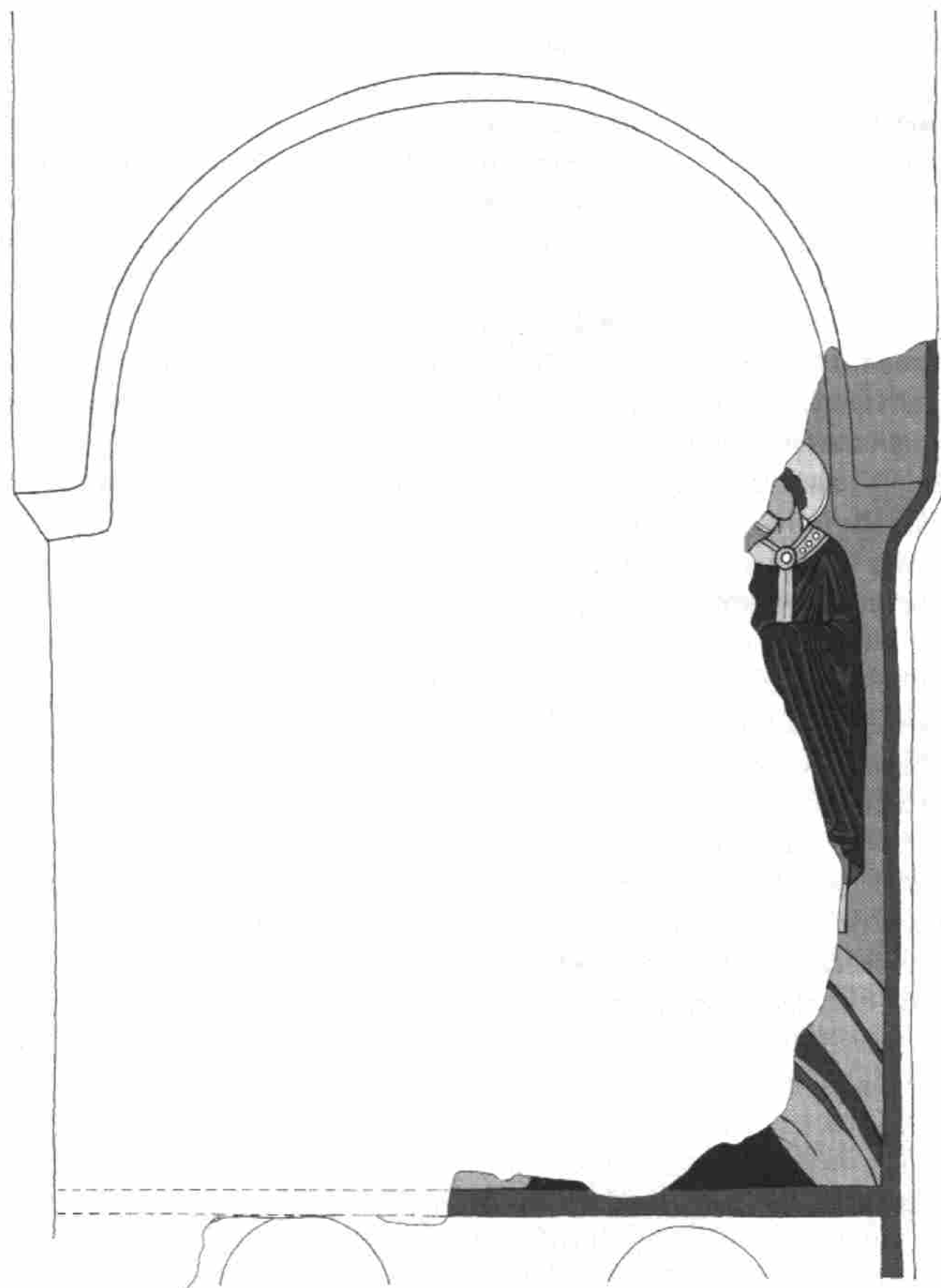
[345] Као пандани, *Рођење Хрисшово* и *Силазак у ад* били су сликани пред олтаром најчешће у сасвим малим црквама. Cf. Restle, *Kleinasien*, Band. III, no. XLVIII; Boyd, *Panagia Amasgou*, 292-300; D. Mc Kenzie, *Provincial Byzantine Painting in Attica: H. Kyriaki, Keratea*, CA 30 (1982), 141; Бабић, *Краљева црква*, 236-240; Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво*, 42, црт. 4.

[346] Својеврсно одступање од правила јавља се у неколико споменика Македоније у којима је између *Благовесши* и *Рођења Хрисшовог* на најисточнијем делу јужног зида приказан *Сусреш Марије и Јелисавеше*. У неким другим црквама, међутим, *Рођење* и *Силазак у ад* задржали су улогу пандана, иако је међу Велике празнике „убачена" и поменута сцена. За примере cf. Војводић, *Из ариљског иконографског ирограма*, нап. 12.

[347] Осим Ариља, као примери за овакво решење могу послужити црква Светог Ђорђа у Галишту крај Костура (необјављена), црква Светог Петра у Бијелом Пољу [Р. Љубинковић, *Хумско еиархијско власшелинсшво и црква Свешога Пешра у Бијелом Пољу*, Старинар 9-10 (1959), 122], Богородичина црква у Кучевишту (Ђорђевић, *Сликарсшво XIV века у цркви св. Сиаса*, 87, 89, 90), или Свети Ђорђе у Речанима (idem, *Зидно сликарсшво срйске власшеле*, 178), а сасвим је могуће да је исти модел био прихваћен и у Оморфи еклисији код Атине (Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς*, 14, 124).

[348] Cf. Skawran, *The Development*, 182; Stylianou, *Cyprus*, 65, 68; Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, 54, сх. VII-VIII; *Пећка иашријаршија*, 146; Габелић, *Манасшир Лесново*, 52-53, etc.

[349] О том месту *Благовесши* у програму византијских храмова cf. Варалис, *Παρατηρήσεις γιά τὴ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ*, 201-220.



Слика **8.** Остатак сцене *Силазак у ад*

међу Великим празницима" – Божића – и „празника над свим празницима" – Васкрса.[350] У делима византијских црквених писаца и песника сличност коју ти празници имају по значају показује се као плод дубоке догматске и симболичке повезаности Рођења Божијег и Силаска у ад. Васкрсење Христово – залог спасења човека од смртности, од распадљивости тела и душе – свети оци цркве виде као непосредну последицу и главни циљ Логосовог оваплоћења.[351] Према светом Атанасију Александријском, несумњивом ауторитету у питањима отеловљења Божијег, Реч рођењем „узима на себе тело способно да умре, да би то тело, суделујући у Речи која је изнад свега, било кадро да умре за све, и да би, захваљујући Речи која обитава у њему, тело остало нетрулежно и благодатним васкрсењем учинило у свима крај трулежности".[352] „Како се смрт појављује само у телу", појашњава свети Атанасије, „Реч се оденула телом да би пронашла смрт у томе телу и уклонила је;[353] ... јер, ако је због људи смрт владала над људима, онда је отеловљењем Речи Божје смрт била уништена и живот обновљен."[354] „Стога, када се рађа тело од

[350] Иако је овакво одређење два празника резултат класификације из новијег времена, оно на прави начин осликава њихов значај и хијерархијско место у византијској литургијској години током читавог средњег века. Cf. Мирковић, *Хеортологија*, 9, 83, 172. О изузетном статусу Васкрса, а од краја IV века и Божића, може се судити већ на основу текстова светих отаца какви су Григорије Богослов (P. G., t. 36, col. 624 A B C), Григорије Ниски (P. G., t. 46, col. 694 C), Епифаније Кипарски (P. G., t. 43, col. 468 A), Јован Хризостом (P. G., t. 48, col. 752 D) или Теодот Анкирски (Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre*, 224).

[351] Јустин, *Догматика*, II, 551.

[352] P. G, t. 25, col. 112; Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 222-223; J. B. Berchem, *L'Incarnation dans le plan divin d'après saint Athanase*, EO 33 (1934), 323.

[353] Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 295.

[354] Ibidem, 225.

Богородице Марије", учи славни Александринац, „рођеним се назива Онај који другима даје постојање, да би на себе пренео наше рођење, и да ми, који смо као сама земља, не бисмо отишли у земљу (...)."[355] О Рођењу Христовом као услову Васкрсења и Васкрсењу као циљу Отеловљења говоре и други свети оци, попут Василија Великог,[356] Григорија Богослова,[357] Григорија Ниског[358] или пак Кирила Александријског,[359] Теодорита Кирског[360] и патријарха Фотија,[361] а њихова су схватања оставила трага у службама везаним за празновање Божића и Васкрса. „Царује са грехом ад, од Адама све до Тебе; но уништава се његова бестидна тиранија, телом у којем се рађаш, Избавитељу (...)", пева се тако на повечерју 24. децембра (претпразништво Рођења Христова).[362] С друге стране, током вечерње Велике суботе, на Господи возвах, поје се стихира: „Данас ад стењући вапије: боље би ми било да нисам примио у себе Рођенога од Марије, јер дошавши мени, Он разори моју државу, развали врата гвоздена, и душе које сам раније држао, Он, Бог, васкрсе."[363]

Указујући, дакле, на дубоку догматску повезаност Божића и Васкрса, византијски црквени писци и песници у исти мах величају нарочиту улогу коју та два догађаја имају у икономији спасења. Они посебно наглашавају како су Божић и Васкрс својим значајем обележили започињање и испуњење домостроја људског спаса, баш као што су и зографи програмски истакнутим представама *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* даривали положај алфе и омеге у кружном низању сцена на бочним зидовима цркава. Када у беседи на Велику суботу говори о Васкрсу, свети Јован Дамаскин сасвим разговетно изражава ту идеју: „Сада се завршава главна ствар у божанском домостроју спасења (νῦν τὸ τῆς θείας οἰκονομίας κεφάλαιον ἐκπεραίνεται); сада се ставља круна на оваплоћење Бога Логоса; ... а нама се светлост роди из мрака, и живот произиђе из гроба, и васкрсење извире из ада (καὶ ἐξ ᾅδου πηγάζει ἀνάστασις) (...)."[364] У XI хомилији цариградског патријарха Фотија, посвећеној такође Великој суботи, славни беседник вели: „Чудесне су биле јасле у Витлејему које су примиле мога Господа, увијеног у пелене као дете, тек што се појавио из Дјевине утробе и ступио у људски живот; још веће чудо показује Гроб: јер онамо (у јаслама) је тајна Христовог отеловљења започета, кад је Божанство већ било покривено телом; а овде (у гробу), међутим, она достиже крај и остварује се циљ Божијег доласка – наше савршенство и препород – блештећи сјајно и обасјавајући све светлошћу Васкрсења."[365] Разумљиво је, стога, што патријарх Фотије у једној другој хомилији, говорећи о Христовим празницима, набрајање почиње Спаситељевим Рођењем, а завршава га Васкрењем.[366] Исто тако и Теодот Анкирски Рођење Христово види као „исходиште читавом циклусу празника" (ὁρμητήριον παντὸς κύκλου τῶν ἑορτῶν) који се сустичу у „великом празнику Васкрсења",[367] док свети Григорије Богослов издваја четири кључне тачке икономије спасења – Рођење, Распеће и погреб Христов, а као крај и циљ Васкрсење.[368] Сасвим слична схватања поетски су уобличена у стиховима Осмогласника: „Славећи твоје богољепно снисхођење славимо Те, Христе: родио си се од Дјеве и неразлучен си био од Оца; пострадао си као човек и вољно претрпео крст, васкрсао си од гроба, изашавши као из свечане дворнице, да спасеш свет, Господе, слава Ти!" (недељно јутрење, на хвалите, стихира, први глас). [369] Тајну истине спасења, по светом Григорију Ниском, чини нешто већи

[355] P. G., t. 26, col. 393 BC, 396 A; Јустин, *Догматика*, II, 293. Упутимо на још неколико карактеристичних цитата cf. Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 231, 245; P. G., t. 26, col. 101 B, 136 C, 145 B; P. G., t. 26, col. 1161 BC; Јустин, *Догматика*, II, 288, 517-518.

[356] P. G., t. 32, col. 972; Јустин, *Догматика*, II, 303.

[357] P. G., t. 35, col. 432 B – 436 A; P. G., t. 36, col. 325 A-D; P. G., t. 37, col. 459-462; P. G., t. 37, col. 465, 466, 464.

[358] P. G., t. 45, col. 473 D, 476 A.

[359] Свети Кирило истиче да је Бог „послао Сина свог, који је рођен од жене, да би, узевши на себе тело слично нашем ... оправдао људску природу у себи, ослободио је окова смрти и крунисао бесмртношћу (P. G., t. 76, col. 1365 A; Јустин, *Догматика*, II, 317); ... јер ако Логос није постао тело, онда нити је држава смрти разорена, нити је уопште грех уништен..." (P. G, t. 75, col. 1268 B – 1269 A). За светог Кирила cf. још: P. G., t. 75, col. 1352 B-C; t. 76, col. 197 B-C, 209 A-C.

[360] „Господ је дошао и узео на себе обличје слуге не да би васкрсао своје тело, него да би свим људима израдио васкрсење" (P. G., t. 83, col. 760 C; Јустин, *Догматика*, II, 545).

[361] „Јер заиста, када је Христос постао тело, смрт би прождрана победом" – хомилија на Велику Суботу (cf. *The Homilies of Photius*, 218). О схватањима патријарха Фотија cf. подробније даље у тексту.

[362] Минеј за децембар, трећа четвртина XIV века, Дечани 38, л. 153; Јустин, *Догматика*, II, 327, н. 4.

[363] Триод, 1328. година, НБС 645, л. 291'; Јустин, *Догматика*, II, 531, н. 7. За шири преглед стихова из служби у којима се истиче сотериолошки карактер отеловљења, заправо Рођења Христовог, и оно доводи у везу са Васкрсењем као победом над смрћу cf. Јустин, *Догматика*, II, 323-333.

[364] P.G., t. 96, col. 601 C – 604 A, 628 C; Јустин, *Догматика*, II, 523.

[365] *The Homilies of Photius*, 209- 210.

[366] Ibidem, 164-165 (Хомилија на Рођење Богородице).

[367] Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre*, 224-225, 233-234, 235.

[368] P. G., t. 35, col. 432 B – 436 A; Јустин, *Догматика*, II, 270, 300.

[369] Готово истоветни стихови певају се и на суботњој великој вечерњој (стихире на Господи возвах, први глас).

број кључних елемената, али Спаситељево човечанско Рођење и овај богослов ставља на почетак низа, да би круг затворио Васкрсењем.[370]

Означене као две чворне тачке с почетка и краја циклуса икономије спасења, тајне Рођења Христовог и Васкрсења биле су у делима црквених писаца довођене у непосредну везу не само на основу догматских разматрања већ, веома често, и кроз грађење својеврсне поетске и мистичке антитезе. У том смислу управо свети Григорије Ниски беседи: „Као што је Марија, Мајка Божија, измичући ужасима порођаја, родила, Божијом вољом и милошћу Светога Духа, Творца векова, Реч, Бога произашлог од Бога, тако је и земља примила заповест да избаци из своје утробе Господара Јудеја, ослобађајући га ужаса смрти".[371] Када тумачи Матејево јеванђеље и Јефрем Сирин указује на необичну мистичку везу између Рођења и Васкрсења Божијег. Сиријски поета истиче: „Он (Христос) изнео је своје тело из гроба, мада је овај био запечаћен, и печат на гробу сведочио је о печату девичанства оне која је носила његово тело; јер док је девичанство његове мајке било запечаћено, Син Божији је изашао жив из њене утробе, прворођен онде као и свугде."[372] Оваква поређења и повезивања тајни Рођења и Васкрсења Спаситељевог срећемо веома често и код познијих црквених песника. Роман Мелод у Химни на Васкрсење тако пева: „Ти си, Господе, из утробе Дјевине дошао бесемено, остављајући на њој знаке девичанства, као што си данас својим гробом разорио царство гроба",[373] а Епифаније са Кипра (VII век) готово парафразира великог Сирица.[374] И на васкршњем јутрењу, кроз топар 6. песме подсећа се на дубоку везу две велике тајне: „Сачувавши неоштећен печат, Христе, васкрсао си из гроба, Ти који ниси повредио утробу Дјевице при рођењу своjему."[375] Занимљива и надахнута поређења и духовито повезивање Рођења и Васкрсења Христовог могу се такође пронаћи у делима многих других православних песника и беседника попут светог Прокла,[376] светог Теодота Анкирског[377] или преподобног Исихија Јерусалимског.[378] Посебну пажњу заслужује, ипак, хомилија поменутог Епифанија са Кипра која је улазила у састав богослужења Велике суботе. У њој се на веома сликовит начин повлаче паралеле и показују сличности два спасоносна чуда: „Анђео Марији, Матери Христовој његово рођење најави и анђео Марији Магдалини ново његово рођење благовествова; ноћу се Христ у Витлејему родио, ноћу, опет, на Сиону из мртвих се изнова родио; у каменој пећини Христос се роди, у каменој пећини Он се поново роди; пелене на рођењу прими и пеленама овде повио се; Он је на рођењу добио миро, Он је такође на својој сахрани добио миро; у Витлејему у јаслама рођење, али и у гробу као у јаслама ново рођење (...)."[379]

Цитат из Епифанијеве хомилије нарочито је занимљив због тога што показује јасну ауторову тежњу да Васкрсење представи као ново или друго Христово рођење. Такво поетско поистовећивање Спаситељевог васкравања са рађањем налази своје корене још у библијским текстовима – Посланици апостола Павла Колошанима (1:18) и Апокалипси Јовановој (1:5) – где се Христос помиње као „прворођени из мртвих" (πρωτότοκος ἐκ τῶν νεκρῶν). Касније су га прихватили и варирали ауторитети какви су били свети Иринеј Лионски,[380] свети Јован Златоусти,[381] свети Григорије Богослов,[382] свети Григорије

[370] P. G., t. 45, col. 40 D; Јустин, *Догматика*, II, 273. На кључне тачке циклуса спасења на својеврстан начин указује и Исихије Јерусалимски у једној пасхалној хомилији (cf. *Homélies pascales*, 122-123, 129, n. 4).

[371] P. G., t. 46, col. 688 C; *Homélies pascales*, 92.

[372] Éphrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile*, 385. У Химни Рођењу Христовом свети Јефрем развија поређење између Рођења и Васкрсења Спаситељевог, истичући на крају да „и Рођење и Васкрсење, као два борца, присиљавају клеветничка уста да умукну" (cf. *Творенія св. Ефрема*, ч. 5-я, 139-140).

[373] Romanos le Mélode, *Hymnes*, t. IV, 451.

[374] „Јер, као што се Христос роди од Дјеве запечаћене затвореним печатом девствености, тако и с неотвореним гробним печатом деси се ново рођење Христово." Cf. Vaillant, *L'Homélie d'Épiphane*, 30.

[375] Триод, НБС 645, л. 307; Mercenier, *La prière*, $II_{/II}$, 272.

[376] P. G., t. 65, col. 792 A; *Homélies pascales*, 134, n. 13.

[377] Теодот се пита зашто Христос, који је изашао из земље отварајући гробове, при свом Рођењу није отворио мајчину утробу. По схватању анкирског богослова, Христова јединствена привилегија да постоји као Бог пре него што је рођен као човек објашњава посебни карактер Спаситељевог Рођења, које оставља недирнуто девичанство Богомајке, а затим и Васкрсења, које отвара све гробове. Cf. Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre*, 225, 235-236.

[378] „Овај (Христос) је заправо био најпре скривен у утроби тела (Богородице), затим у утроби земље, тамо освећујући том бременитошћу оне који су рођени, овде дарујући живот својим васкрсењем онима који су умрли..." Cf. *Homélies pascales*, 66-67. Користећи реч ζωογονεῖν (ζωογονῶν), која асоцира на идеју рођења, да би означио давање живота мртвима, Исихије Јерусалимски, по свему судећи, жели да појача антитезу речју γεννᾶσθαι (γεννωμένους) и тако укаже на то да су у питању два рођења, на различитим нивоима (ibidem, 93, n. 41).

[379] Vaillant, *L'Homélie d'Épiphane*, 28-30. Сликовито поређење Рођења и Васкрсења Христовог даје и патријарх Фотије у једној својој Пасхалној хомилији. Он, између осталог, пореди народе Истока и Запада који славе Спаситељево „устајање из смрти" са мудрацима који му се клањају док лежи у колевци (*The Homilies of Photius*, 210).

[380] Cf. Јустин, *Догматика*, II, 513.

[381] Према Златоустом, васкрсење Христово може се назвати *рођенданом* целокупне људске природе. Cf. P. G., t. 51, col. 265; Јустин, *Догматика*, II, 566.

[382] P. G., t. 36, col. 361.

Ниски,[383] преподобни Исихије Јерусалимски, [384] свети Јефрем Сирин[385] или блажени Теодорит Кирски, за кога је Христос „првенац из мртвих", јер је први раскинуо окове смрти и изашао из њене утробе као новорођени.[386] Словенски просветитељ Климент Охридски у једном слову на Богојављење издваја три Христова рођења: прво у Витлејему, друго на Јордану и треће кад је Он васкрсао и постао нам „првенац из мртвих".[387] И у Литургији светог Василија, кроз молитву пред освећење дарова, помиње се да Спаситељ „васкрсе у трећи дан, и ... постаде ... прворођени из мртвих",[388] а прворођеним из мртвих Христос се такође назива у VI песми Канона на јутрење Велике суботе.[389] Наведени библијски, светоотачки и литургијски текстови отворили су и у српској средњовековној литератури пут идеји да је „Христос, истинити Бог наш, телом се приближивши к нама, и телом пострадавши ... и згазивши ад" постао „првенац из мртвих".[390]

С обзиром на тако широко засновану и по облицима богату књижевну традицију истицања спона између Божића и Васкрса, сасвим је разумљив обичај средњовековних зографа да на зидовима православних храмова идејно повезују сцене *Рођења Христовог* и *Васкрсења* у оквиру различитих програмских модела распоређивања живописа. При томе су две сцене могле добити место и далеко ван олтарског простора. У цркви Свете Варваре у месту Соганле (Кападокија) сцене *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* повећаних су димензија и постављене једна крај друге на северној страни свода.[391] Велике тимпаноне у поткуполном простору Светих апостола у Перахорију на Кипру, цркви у којој није строго поштован хронолошки распоред тема, заузимају као пандани огромне сцене *Рођења* и *Силаска у ад*,[392] док су у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери, такође на Кипру, те две сцене насликане једна наспрам друге у своду западног траведа.[393] Исто тако, сасвим је извесно да је пандан великој сцени *Рођења Христовог* у конхи јужног крака трансепта базилике Рођења Божијег у Витлејему некада чинила представа *Анастасиса* приказана у конхи северног трансепта.[394] Програмско повезивање сцена Христовог доласка на овај свет у телу и Његовог чудесног Васкрсења није било непознато ни у Србији. У Милешеви су оне сучељене постављањем *Рођења* на огромни тимпан северног зида централног дела храма, а *Силаска у ад* на одговарајућу површину јужног зида.[395] Највишу зону бочних зидова наоса цркве у Горњем Козјаку, на слоју сликарства насталом у време српске власти у Македонији, красе наспрамно постављене представе *Рођења* и *Васкрсења Христовог*.[396] Ипак, највећи број примера показује настојање твораца иконографских програма да представе Божића и Васкрса сучеле на самом истоку храма и њима покрију бочне зидове или пак сводове олтарског простора. Жеља да се представама *Рођења* и *Силаска у ад* пронађе место у олтару запажа се чак и у храмовима у којима није примењиван кружни распоред сцена. Тако су у оквиру занимљивог програма цркве Свете Марине у селу Мурнес на Криту, из око 1300. године, крај *Рођења* и *Сретења*, сцена којима се величају отеловљење Божије и жртва, у олтарском простору насликани *Силазак у ад* и *Васкрсење Лазарево* ради прослављања Христове победе над смрћу.[397] У поглављу о програму светилишта закључили смо како је настојање да се представе Божића и Васкрса сучеле у самом олтару имало дубока симболичка и литургијска оправдања. Оно није извирало само из тежњи да се двема кључним сценама подари најугледније место у цркви и да се што рационалније примени кружни распоред представа „Додекаортона".[398]

[383] „Дође царство Живота и разори се царство смрти; појави се *друго рођење*, други живот...; благодат Христова Васкрсења уништи смртне муке; она *йороди йрвенца* из мртвих; ... она скрши железне катанце ада" (In Christi resurrect. Orat. I: P. G., t. 46, col. 605 C, 694 C; Јустин, *Догмайика*, II, 556-557).

[384] „Којим речима ћу одати почаст гробу који је *родио живой*..." Cf. *Homélies pascales*, 122-123 (In S. Pascha homilia II).

[385] У Химни Рођењу Господњем свети Јефрем кличе: „Запечаћени гроб је родио Тебе (Христе)." Vid. *Творенія св. Ефрема*, ч. 5-я, 140.

[386] P. G., t. 82, col. 600 D, 601 A; Јустин, *Догмайика*, II, 546.

[387] Климент Охридски, *Съчинения*, II, 243. Свети Климент, ако је заиста у питању његово дело, парафразира светог Григорија Богослова, који на сличан начин говори о три Христова рођења и Вас-крсењу као последњем од њих (cf. P. G., t. 36, col. 361).

[388] Brightman, *Liturgies*, 327

[389] Триод, НБС 645, л. 286; Јустин, *Догмайика* II, 526.

[390] Доментијан, *Живой Свейога Саве и живой Свейога Симеона*, 247.

[391] Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers*, 62.

[392] Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 288-289, sch. a.

[393] Stylianou, *Cyprus*, 164, 167, 182, 184, fig. 100, 102; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 74, fig. 18.

[394] A. Baumstark, *Palestinensia. Ein vorläufiger Bericht*, Römische Quartalschrift 20 (Rom 1906), 146; А. И. Пападопоуло-Керамевсъ, П. В. Безобразовъ, *Восемь греческихъ оиисаній св. мѣстъ XIV, XV и XVI вв*, Православный палестинскій сборникъ, томъ XIX, вып. II (С. Петербургъ 1903), 98, 224; G. Kühnel, *Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem. Byzanz und Abendland im Königreich Jerusalem*, Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie 10 (Münster 1987), 139, n. 26, Abb. 3-4; Folda, *The Art of Crusaders*, 358.

[395] Радојчић, *Милешева*, 19, цртеж на стр. 76-77.

[396] Ђорђевић, *Зидно сликарсйво срйске власйеле*, 139.

[397] Cf. Албани, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας*, 211, 218, 222.

[398] Cf. стр. 59 supra.

Ариљски храм, како смо то већ истицали, структуром свог унутрашњег простора није нудио ни приближно повољну основу за примену непрекинутог кружног распореда сцена Празничког циклуса. Јасно је стога да издвајање и истицање *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* у посебним архитектонским оквирима, под слепим аркадама бочних зидова олтара ариљске цркве, не може бити резултат неосмишљене, механичке примене једног до тада у Србији готово непознатог програмског модела. Ово утолико пре што је у ариљском храму у питању сасвим условна примена тог модела, која је подразумевала знатне напоре у његовом прилагођавању особеној архитектури, па и укрштање са „спиралним" системом распоређивања сцена примењених у поткуполном простору, о чему ће касније бити више речи. Опредељујући се за неочекивано решење у олтару једног „рашког храма", творци иконографског програма моравичке катедрале имали су на уму, без сумње, нарочите разлоге. Они су морали бити свесни дубоких догматских, симболичких и литургијских веза два најзначајнија хришћанска празника, веза које су чиниле основу недвосмислено истакнуте и мисаоно изузетно богате програмске антитезе.

Вазнесење
и Силазак Светог Духа (?)

Поред *Рођења* и *Силаска у ад* у олтарском простору цркве светог Ахилија у Ариљу биле су насликане још две сцене, од којих је једна, сасвим сигурно, *Вазнесење Христово* (црт 2). Да је и друга, сада потпуно уништена, сцена припадала циклусу Великих празника, уверава нас прилично строго поштована традиција да се на своду олтара средњовековних православних храмова уз *Вазнесење* представља управо нека од сцена тог циклуса. У живопису Ариља данас недостају само две сцене из дванаесточланог ланца „Додекаортона" – *Распеће* и *Силазак Светог Духа.* Мало је вероватно да је прва од те две сцене била насликана крај Вазнесења у своду ариљског олтара, не само због тога што је *Распеће* у византијским храмовима тек по изузетку добијало такво место[399] већ и због чињенице да је у наосу моравичке катедрале био насликан развијен циклус Мука Христових, из којег није имало смисла издвајати кључну представу – сцену *Распећа.* С друге стране, *Силазак Светог Духа* знатно чешће је добијао место крај *Вазнесења* у своду олтара, и по томе се са њим могло поредити само *Рођење Христово.* Заправо, у храмовима Византије и осталих земаља православног света здруживање *Силаска Светог Духа* са *Вазнесењем* на своду олтарског простора представља добро познату и вековима присутну појаву. Она се може пратити већ од цркве Светог Николе „под кровом" у Какопетрији на Кипру, осликане у првој половини XI века, преко храма Панагије Амасгу у Монагри, такође на Кипру (слој из XII/XIII века),[400] па све до цркава из XIV и XV столећа какве су Свети Никита код Чучера, Богородица Одигитрија у Пећкој патријаршији, Лесново, Свети Јован Богослов у Земену, Свети Никола у Псачи,[401] као и неколико храмова на Криту и Кипру.[402] Иако је у већини наведених споменика *Вазнесење* сликано на северној, а *Силазак Светог Духа* на јужној страни олтарског свода, забележени су и ретки примери који показују обрнут распоред сцена,[403] како је вероватно било и у Ариљу.

Програмско повезивање представе Христовог узношења на небо и спуштања Светог Духа на његове апостоле у олтарском простору православних храмова попримало је и другачије видове. Тако је у цркви Светог Николе тис Родиас у Арти или у Евангелистрији и капели Светог Јована у Мистри илустрација Педесетнице нашла место на своду или источном зиду протезиса, док је *Вазнесење* приказано на одговарајућим површинама главног дела олтара.[404] У светогорском Протатону, с друге стране, у којем је при-

[399] Нама је познат само пример из цркве Арханђела Михаила крај места Арханеса на Криту (1315/6), где је на јужној страни свода приказано *Распеће*, а испод њега *Оплакивање*. Cf. М. Хатзидакис, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, Κρητικὰ Χρονικὰ 6 (1952), 70, Πίν. Γ, εἰκ. 2; *Byzantinisches Kreta*, 384.

[400] Cf. Stylianou, *Cyprus*, 55, 242; Boyd, *Panagia Amasgou*, 300-305.

[401] Cf. Миљковић-Пепек, *Делото*, 54; *Пећка патријаршија*, 146, сл. 88; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 169, 175, 155; Габелић, *Манастир Лесново*, 52-53, 81-82.

[402] *Byzantinisches Kreta*, 223, 240, 345, 450; K. D. Kalokiris, *La peinture murale byzantine de l'île de Crète*, Κρητικὰ Χρονικὰ 8 (1954), 393; Stylianou, *Cyprus*, 224. Фрагмент *Силаска Светог Духа на апостоле* препознат је и на јужној страни источног свода у Матеичу (Димитрова, *Манастир Матејче*, 126-127).

[403] *Byzantinisches Kreta*, 240. Важно је приметити да је *Вазнесење*, по правилу, било приказивано на северној страни свода олтара, не само онда када је тај свод делило са представом *Силаска Светог Духа* него и када су крај њега приказиване друге сцене Великих празника.

[404] Skawran, *The Development*, 182; Millet, *Recherches*, 39-40; Dufrenne, *Mistra*, 30, pl. 33, 35. За још неке примере и за случајеве здруживања *Вазнесења* и *Силаска Светог Духа* у западним деловима храма cf. Војводић, *Из ариљског иконографског програма*, нап. 71.

мењена особена варијанта кружног система распоређивања сцена „Додекаортона", *Вазнесење* и *Силазак Свеᾶог Духа* насликани су на северном зиду светилишта.[405]

Приближавање сцене *Силаска Свеᾶог Духа* представи *Вазнесења* у олтарском простору храма умногоме се може објаснити околношћу да су у питању два хронолошки повезана догађаја. Понекад су, као у Протатону, две сцене добијале место у олтару искључиво због тога што су се налазиле при крају низа Великих празника. Та околност није била без значаја ни у великом броју других случајева представљања *Вазнесења* и *Силаска Свеᾶог Духа* у источном делу цркве. Приказано на северној страни свода олтара, *Вазнесење* се хронолошки могло везати и за представу *Силаска у ад*, постављану на источни крај северног зида олтара, односно на источну страну свода северног крака уписаног крста, и за сцену *Силаска Свеᾶог Духа* насликану такође на своду светилишта. Међутим, представљање *Вазнесења* у олтарском делу храма постало је током векова „тополошка" константа, на коју врло често није утицао систем распореда живописа у осталим деловима цркве. Појава повезивања сцена *Вазнесења* и *Силаска Свеᾶог Духа* на апостоле баш у своду олтара стога се не може посматрати само као последица њихове хронолошке повезаности. Ту појаву треба тумачити и дубљом догматском сродношћу два догађаја чија је успомена у првим вековима хришћанства била обједињена јединственим празником.[406] Према Јовановом јеванђељу и Делима апостолским, Христос се и вазнео на небо да би апостолима и људском роду уопште био послат Дух Свети као утешитељ и као знак измирења с Богом (Јн. 14:12-17; 16:7; Дела 2:33). На ту дубоку догматску везу два празника пажњу такође скрећу црквени оци попут светог Јована Златоустог или словенског просветитеља Климента Охридског,[407] а на њу подсећа и богослужење посвећено Вазнесењу Христовом.[408] Не чуди стога што издвојене и идејно обједињене представе Спаситељевог вазношења на небо и спуштања Духа Светога на апостоле налазимо и на предметима примењене уметности или у византијском минијатурном сликарству.[409] Да је обједињавање *Вазнесења* и *Силаска Свеᾶог Духа* на основу догматског начела у црквеном сликарству могло понекад бити значајније него повезивање на основу хронолошког принципа указивало би, поред неких других примера,[410] изгледа и Ариље. Ако је у моравичкој катедрали *Силазак Свеᾶог Духа* заиста био насликан на северној страни олтарског свода, између представа *Силаска у ад* и *Вазнесења*, како смо то претпоставили, онда у том споменику није био строго поштован хронолошки распоред сцена. Ваља, такође, уочити да се *Силазак Свеᾶог Духа* јављао у олтарском делу византијских цркава и самостално. Тако је у Панагији Халкеонској у Солуну, Светом Луки у Фокиди, базилици Рођења Христовог у Витлејему[411] или у Сопоћанима, Станичењу и Кучевишту[412] поменута сцена добила место у сводним конструкцијама, односно на зидовима самог олтара, у којем није било представљено *Вазнесење*. Ово запажање наводи на помисао да су при одређивању положаја *Силаску Свеᾶог Духа* у олтарском делу православних храмова, поред хронолошког места међу сценама „Додекаортона" и догматске повезаности с Вазнесењем, одређену улогу могли имати црквеноисторијски значај[413] и литургијска симболика представљеног сионског догађаја.[414]

Не можемо, ипак, бити сасвим сигурни да је представа *Силаска Свеᾶог Духа* у Ариљу била насликана на северној страни свода олтара. На известан опрез наводи нас околност да је живопис највишег дела

[405] Д. Каломиракис, *Ἑρμηνευτικές παρατηρήσεις στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ 15 (1991), 204-205.

[406] S. Salvile, *Τεσσαρακοστή. Ascension et Pentecôte au IVe siècle*, EO 28 (1929), 263; Мирковић, *Хеоᾶологија*, 230.

[407] P. G. t., 52, col. 789-791; Климент Охридски, *Съчинения*, II, 344. О снажној догматској вези између Вазнесења и Силаска Светога Духа на апостоле cf. Јустин, *Догмаᾶика*, II, 597-598.

[408] Cf. Mercenier, *La prière*, II/1, 337, 338, 339, 341.

[409] Cf. Орлова, *Наружные росᾶиси*, 33-35.

[410] Stylianou, *Cyprus*, 224, 227; *Byzantinisches Kreta*, 223-224; 240.

[411] Papadopoulos, *Panagia ton Halkeon*, 30, 38-39; Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, 44-45, 72-73; Hunt, *Art and Colonialism*, 78, 81-82.

[412] Ђурић, *Соᾶоћани*, 126; Љубинковић, *Црква Свеᾶог Николе у Сᾶаничењу*, 80; Ђорђевић, *Сликарсᾶво XIV века у цркви св. Сᾶаса*, 90.

[413] Cf. P. Evdokimov, *L'Esprit Saint dans la Tradition orthodoxe*, 1969, passim; N. L. Koulomzine, *L'Église – Temple de l'Esprit Saint*, in: *L'Église dans la liturgie*, 175-182; Б. Тодић, *Најсᾶарије зидно сликарсᾶво у Св. Аᾶосᾶолима у Пећи*, ЗЛУ 18 (1982), 27-28; Ђурић, in: *Пећка ᾶаᾶријаршија*, 190; Hunt, *Art and Colonialism*, 78, 81-82. У Седмом слову о свештенству, приписаном светом Јовану Златоустом, говори се о Силаску Светог Духа као о рукоположењу апостола за свештенике (P.G., t. 49, col. 1068). Према Теодору из Андиде, апостоли су били и архијереји и „будући одуховљени божаственим Духом, који је сишао на њих", они су саставили свете молитве и свештенодејства (Красносельцевъ, *Объясненые лиᾶургіи*, 41).

[414] Bornert, *Les commentaires*, 204. Током богослужења често се призива обнављање тајне силаска Светог Духа ради освећења оних који као наследници апостола учествују у обреду. Cf. Brighmann, *Liturgies*, 316, 318, 319, 329, 338; R. Bornert, *La Pentecôte dans la liturgie byzantine*, Notes de pastorale liturgique 38 (1962), 9-14; J. Mateos, *L'action du Saint-Esprit dans la liturgie dite de s. Jean Chrysostome*, POC 9 (1959), 193-208; J. Corbon, *L'Office divin dans la Liturgie byzantine: dimensions spirituelles, théologiques et ecclésiales*, POC 37 (1987), 240-243; *Le Saint-Esprit dans la Liturgie*. Conférences Saint-Serge. XVIe semaine d'études liturgiques, Roma 1977 (нарочито саопштења која су потписали C. Andronikoff, J. O. Bragança и A. M. Dubarlé).

западног зида наоса моравичке катедралне цркве потпуно пропао, а да су управо на том зиду или уопште у том простору византијских и српских храмова понекад били приказивани „Духови". С друге стране, морамо још једном скренути пажњу на чињеницу да је *Вазнесење* насликано на јужној страни олтарског свода. Такво место представе Христовог вазношења на небо није у складу с уобичајеном схемом распоређивања сцена када та сцена дели површину свода с представом *Силаска Светог Духа*. Како смо то већ приметили, „хронолошки" принцип низања сцена захтевао је постављање двеју сцена у обрнутом распореду. Због тога смо претпоставили, видеће се не без разлога, да је у Ариљу дошло до одступања од поменутог начела. Ако је у моравичкој катедрали ипак био доследно поштован хронолошки принцип ређања сцена, онда се на северној страни свода олтара, између *Силаска у ад* и *Вазнесења*, некада морала налазити једна од представа Христових посмртних јављања. За такво решење, међутим, нисмо успели да пронађемо одговарајућу паралелу у средњовековном сликарству православних. Тек у много познијој уметности, у цркви Светог Германа на Преспи, осликаној 1743, срећемо представу *Неверовања Томиног* на северној страни свода олтара, крај *Вазнесења* на јужној.[415] Када је очувано средњовековно зидно сликарство у питању, може се указати само на далеке и незадовољавајуће аналогије. У Светој Софији у Трапезунту *Осезање* неверног Христовог апостола нашло се међу сценама које следе *Васкрсењу*, насликаним на северном и јужном зиду олтара, испод *Вазнесења* у своду, али је општа програмска диспозиција живописа у овој цркви неупоредива са ариљском.[416] У појединим кападокијским црквама, као што су Токале килисе (Нова) и „Голубарник" у Чавушину, место са *Вазнесењем* у сводним конструкцијама деле *Благосиљање* и *Мисија апостола*. Но, те сцене у наведеним споменицима покривају сводове наоса, а не олтарског простора.[417] Када су у питању други уметнички родови, ваља приметити да поменуто решење с увођењем неке сцене Христових посмртних јављања међу Велике празнике није било непознато у Византији. На једном диптиху од слоноваче из петроградског Ермитажа (X-XI в.) представа *Неверовања Томиног* добила је место управо између сцена *Силаска у ад* и *Вазнесења Христовог*.[418] Овде се ипак мора имати на уму да је у питању дело које одражава веома архаичан, а можда и захтевима поручиоца одређен избор најзначајнијих хришћанских празника.[419] Због свега тога, а најпре због непостојања правих аналогија у средњовековном монументалном сликарству, нисмо склони да поверујемо како је на северном своду ариљског олтара уместо *Силаска Светог Духа на апостоле* била насликана једна од сцена Посмртних јављања Господњих.

Сцене Великих празника у поткуполном простору

Средишњи део циклуса Великих празника, од *Сретења* до *Уласка у Јерусалим*, насликан је у Ариљу у највишим зонама поткуполног простора храма. Необична појава већег броја хронолошки повезаних празничних сцена у том делу цркве умногоме је била последица особеног архитектонског склопа и издужених пропорција централног одељења моравичке катедрале. Стога се права паралела ариљском програмском решењу у српској уметности може пронаћи тек у Високим Дечанима.[420] Сцене се у Ариљу нижу од источног, преко јужног и западног, до северног зида и спуштају се у ниже зоне, уз строго поштовање библијског тока излагања. То показује да је у поткуполном делу храма био прихваћен систем „спиралног" распореда сцена.[421] И овај спирални систем распоређивања композиција развијеног Христолошког циклуса био је карактеристичан за храмове једноставног плана, а доследно је примењен, рецимо, у Светом Николи у Прилепу, Станичењу или Светим таксијарсима у Костуру.[422] У црквама сложенијег просторног склопа он се обично јављао само у централном делу грађевине, као, на пример, у Тимотесубанију (Грузија)[423] или овде у Ариљу. Рекло би се да су, при таквом стању ствари, околности у једном детаљу

[415] Cf. С. Пелеканидис, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Солун 1960, 23, πίν. V.

[416] Cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Remarques sur le programme décoratif de Ste Sophie à Trebizonde*, Byzantino-bulgarica 7 (Sofia 1981), 381-384, fig. 10.

[417] Cf. Epstein, *Tokali Kilise*, 75-76, 9, 88-92; Restle, *Kleinasien*, no. XXVI.

[418] *The Glory of Byzantium*, ed. H. C. Evans and W. D. Wixom, New York 1997, 144, no. 91.

[419] Ibidem.

[420] Марковић, *Циклус Великих празника*, 107.

[421] Cf. Окуневъ, *Арилье*, 230.

[422] Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши*, 45-47; Костовска, *Св. Никола во Варош*, 62-69, црт. II-V; Љубинковић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 80; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 94-95;

[423] Привалова, *Роспись Тимотесубани*, рис. 6.

посебно ишле на руку творцу ариљског иконографског програма. Представа *Сретења* могла је, без додатног нарушавања тока излагања, добити место на истоку, у непосредној близини олтарског простора. Томе се понекад, како то, изгледа, показују неки византијски и српски споменици, тежило с посебном свешћу.

Већ је у живопису неколико кападокијских цркава из X века уочена жеља да се представом *Сретења* обележи улаз у светилиште, при чему опрезнији истраживачи истичу да приказивање те сцене у близини олтара није увек морало бити плод нарочитих намера.[424] Несумњиво присуство таквих намера запажа се у црквама попут базилике Рођења Христовог у Витлејему и цркве Свете Марине у селу Мурнес на Криту где је *Сретење* насликано у самом олтару,[425] или пак у Богородици Аракиотиси у Лагудери где је лик Симеона Богопримца с малим Христом у рукама уклопљен у особен програмски контекст у најнижој зони, крај иконостаса.[426] Крајем XIII века *Сретење* је било насликано на јужном зиду олтарског травеја у цркви Светог Николе на Липни, близу Новгорода. Оно тамо чини пандан представи *Ваведења Богородице у храм*.[427] На свој начин занимљиви су и неки српски примери, посебно они у Богородичиној цркви у Студеници и студеничкој Краљевој цркви.[428] По свему судећи, некада је представа *Сретења* обележавала улаз у олтар и у Градцу, о чему се може судити на основу опште програмске диспозиције подобне студеничкој. У Милешеви је *Сретење*, као и „Евхаристија", за коју није било места у скученом олтару, премештено на западну страну поткуполног простора.[429] На том месту оно је остајало у наглашеној програмској и идејној комуникацији са светилиштем, као у Марторани и Капели Палатини у Палерму.[430]

Претпоставља се, не без основа, да приказивање *Сретења* крај улаза у олтар стоји у вези са типолошком вредношћу те сцене као „евокације отеловљења, антиципације жртве на крсту и префигурације евхаристијског дара",[431] али и с њеним значењем првог јављања у храму оснивача и првосвештеника Нове цркве.[432] Таква типологија и значење Сретења Господњег, који су заиста присутни у текстовима црквених писаца и песника,[433] па и оним што су ушли у састав служби овом празнику,[434] и у ариљској би се цркви лако могли довести у везу са местом на којем је сцена *Сретења* насликана. Нашавши се непосредно изнад тријумфалног лука, чији је иконографски програм посвећен величању тајне Отеловљења Христовог,[435] та представа у исто време наткриљује улаз у олтарски простор, у којем се и пред којим се припремала и вршила тајна хришћанске жртве – евхаристија – установљена од Христа као новозаветног архијереја.[436] С друге стране, шири програмски контекст поткуполног простора храма и правилан ритам низања сцена Великих празника у том простору наводе на опрез у прихватању предложеног тумачења. Ма како примамљиво било такво „типолошко" схватање смисла представе *Сретења* и „тополошко" објашњење њеног постављања пред олтар цркве Светог Ахилија, не треба искључити ни могућност да је *Сретење* добило место на источном зиду поткуполног простора само као прва у хронолошки правилном низу насликаних сцена.

[424] Epstein, *Tokali Kilise*, 6, 17; C. Jolivet-Lévy, *Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au X^e siècle. Nouvelles recherches*, in: *Constantine VII Porphirogenitus and His Age*, Athens 1989, 255-257; eadem, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 95.

[425] Hunt, *Art and Colonialism*, 78, 81-82; Албани, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας*, 211, 218, 222.

[426] Лидов, *Образ „Христа-архиерея"*, 15-16; Baltoyanni, *Christ The Lamb*, 53-58.

[427] Царевская, *Новые данные*, 423, сл. на стр. 417. *Сретење* и *Ваведење* насликани су као пандани пред улазом у олтарски простор цркве Светог Власија, Фрилингијаника (Китера). Cf. Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 114, 117.

[428] Николић, *Конзерваторски запис*, сх. 1, бр. 13; сх. 2, бр. 13; Бабић, *Краљева црква*, 143, сх. V.

[429] Живковић, *Милешева*, 20, 22-23.

[430] Demus, *Norman Sicily*, 38, 80.

[431] Epstein, *Tokali Kilise*, 6; Jolivet-Lévy, *Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au X^e siècle*, 255-257; eadem, *Cappadoce*, 95; J. M. Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et Memoires 11 (Paris 1991), 580.

[432] Лидов, *„Христос-священник"*, 191; Sinkević, *Nerezi*, 50, n. 143.

[433] Святител Кирилл, *Поучения*, 360; Romanos le Mélode, *Hymnes*, II, 183; Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius*, I, 25, 27; Vaillant, *L'homélie d'Épiphane*, 30; E. Bickersteth, *Edition with Translation of a Hypapante Homily ascribed to John Chrysostom*, OCP 32/1 (Roma 1966), 64-67, 72-75; Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267-268; Baltoyanni, *Christ The Lamb*, 56-57.

[434] Mercenier, *La prière*, II/$_1$, 313-340, нарочито 314, 319, 320, 322, 325, 331, 330, 339; Baltoyanni, *Christ The Lamb*, 56. Као читање из Апостола за празник Сретења Христовог (2. фебруар) узиман је одељак из Посланице Јеврејима (Јевр. 7:7-17), који говори о нужности замене старозаветног свештенства новозаветним и о вечном свештеништву Христовом по реду Мелхиседековом (cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 224, 225).

[435] Cf. стр. 47-49, 51 supra.

[436] Поменимо на овом месту и то да је малени Христос у ариљској сцени *Сретења* одевен у посебну архијерејску одежду. О томе cf. стр. 122 infra.

Страдања Христова

На циклус Великих празника у нижим зонама поткуполног простора ариљске цркве надовезивале су се сцене Мука Христових. Наспрам „празничне" представе *Уласка у Јерусалим*, насликане у другој зони северног зида централног дела наоса, налази се *Издајство Јудино* (сх. 1, бр. IX), да би се циклус у свом спиралном току спустио у најнижу зону северног и јужног зида, где су приказани *Пилатов суд* (сх. 2, бр. X)[437] и *Пут на Голготу* (сх. 1, бр. XI). Пobројане сцене, међутим, чине само преостали, средишњи део првобитно знатно шире приче о Христовим страдањима. Почетне, сада уништене, представе циклуса Мука Христових биле су насликане у другој зони јужне ариљске певнице. На западној страни свода певничког простора сачуван је фрагмент *Прања ногу* (сх. 1, бр. VIII), па је готово сигурно да се на наспрамној, источној страни свода некада налазила *Тајна вечера*, значајна сцена, којом је циклус по правилу започињао. Због своје евхаристијске симболике *Тајна вечера* је с много разлога могла бити представљена управо на том месту, у непосредној близини олтара. Другу зону јужног зида певнице заузимала је, без сумње, предства *Молитве у Гетсиманском врту*. Између две почетне сцене и *Издајства Јудиног*, насликаног у Ариљу на јужном зиду поткуполног простора, могао је бити приказан једино догађај у Гетсиманији, што јасно показују боље сачувани византијски циклуси Мука Христових. Дакле, први део ариљског циклуса Страдања највероватније се састојао од сцена *Тајне вечере, Прања ногу* и *Молитве у Гетсиманском врту*, а на њих су се надовезивали *Издајство Јудино, Пилатов суд* и *Пут на Голготу*. С обзиром на толики број представа почетног и средишњег дела приче о Христовим страдањима очевидно је да је реч о прилично развијеној целини. Многобројне аналогије из средњовековне уметности православних наводиле би на закључак како се и епилог овог циклуса састојао од већег броја сада уништених епизода. Расположиви простор у ариљском храму, где је у сводовима и највишој зони зидова западног травеја и северне певнице некада могло бити насликано још пет или шест сцена, говори такође у прилог таквој претпоставци.[438] Поред представе *Распећа*, а она је припадала како циклусу Великих празника тако и циклусу Мука, ту је вероватно било насликано још неколико уобичајених сцена Страдања, попут *Пењања на Крст, Скидања с Крста, Оплакивања, Полагања у Гроб* и *Мироносица на Гробу*.[439] Сасвим је логично претпоставити да је последња од наведених представа – *Мироносице на Гробу* – могла бити приказана на источном делу свода северне певнице, испред *Силаска у ад*, насликаног на северном зиду олтара. Такав просторни однос две сцене Васкрсења, потпуно уобичајен у византијском сликарству, дозволио би да се на још једном месту успостави природна хронолошка веза циклуса Мука Христових и Великих празника, стопљених у Ариљу у јединствену христолошку целину.

Ако се на уму имају избор и распоред сачуваних сцена ариљског наоса, као и број изгубљених представа које су, попут *Распећа*, некада сасвим сигурно биле насликане, предложена реконструкција програма у највишим зонама цркве чини се сасвим прихватљивом. Укључивање у тај програм неког сведеног броја сцена Чуда Христових изгледа колико нелогично, толико и преурањено, с обзиром на развојне токове тадашње српске уметности.[440] Уосталом, повезаним епизодама Чуда Христових, или пак Посмртних јављања, било би сасвим немогуће пронаћи одговарајуће место у програму ако се сагледа распоред сачуваних представа ариљског наоса. С друге стране, и појава неке старозаветне сцене или *Страдања четрдесеторице севастијских мученика*, присутних у сводовима певница старијих рашких цркава, постаје мало вероватна када се проучи укупна тематска диспозиција у наосу и припрати Ариља и упореди с оном у раније осликаним црквама.

Оставимо ли по страни детаљну, а увек ризичну реконструкцију изгубљеног, морамо прихватити као несумњив закључак да је у наосу моравичке саборне цркве био насликан прилично развијен циклус

[437] Ова оштећена сцена је била у неколико наврата погрешно идентификована као *Исцељење крвоточиве жене*, мада њена иконографија и остаци натписа недвосмислено показују да је у питању *Пилатов суд* (cf. Војводић, *Прилог*, 94).

[438] Недоумица о тачном броју уништених сцена ариљског наоса (седам или осам) произлази из немогућности да се поуздано утврди да ли је *Успење Богородичино* заузимало читав западни зид или се изнад *Успења* налазила још једна сцена. Треба поменути да је Николај Љвович Окуњев претпостављао, по нашем мишљењу сасвим неоправдано, да су у највишим зонама западног травеја могле бити насликане сцене посвећене светом Јоакиму и Ани (cf. Окуневъ, *Арилье*, 230).

[439] По својој развијености и структури, овако реконструисан ариљски циклус Мука био би сасвим сличан савременом циклусу у Светом Николи у Прилепу и једва нешто сажетији од оних у Перивлепти Охридској и Протатону. Cf. Костовска, *Св. Никола во Варош*, 65-68; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 48-49, 205-206.

[440] За изузетан случај приказивања циклуса Чуда Христових у српском сликарству XIII века cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 54.

Мука Христових. За разматрање програма храма тај закључак има прворазредан значај, јер је у питању појава која није оставила поузданијих трагова у старијим српским храмовима из XIII века. У тим црквама циклус Мука добијао је место у припрати, као у Студеници и Милешеви. Само једна или две његове сцене могле су бити издвојене и приказане у наосу уз *Расиеће*, односно уз неке друге посебно одабране представе, како је то било у Жичи, Милешеви и поткуполном простору Светих апостола у Пећи. Понека сцена Страдања могла се наћи и у олтару, пред представама посмртних јављања, за шта су пример Сопоћани. Међутим, у сликарству друге зоне цркве у Градцу сачуван је фрагмент једне сцене на јужном зиду јужне певнице који је, по свему судећи, припадао сцени *Мироносице на гробу*. Та сцена је могла, али није морала чинити део циклуса Мука, као што га не чини ни у Студеници или Милешеви. С друге стране, ваља приметити да је управо у певницама Мораче, на слоју сликарства XVI века, био представљен прилично развијен низ сцена Страдања Христових.[441] Пошто су морачки сликари из 1574. године у одређеној мери поновили првобитна програмска и иконографска решења, не би требало олако одбацити могућност да су Страдања Христова чинила део тематског програма Мораче и у XIII веку. Имајући све ово на уму, морамо ипак закључити да се у Ариљу сачувало најстарије поуздано сведочанство о томе да је у наосу једне српске цркве био насликан развијен циклус Мука Христових. Појава Страдања у том делу храма постаће готово обавезна у Србији већ почетком XIV века. У Византији, међутим, Христова страдања добијала су место у средишњем делу храма још током XI и XII века,[442] али је некако тек у последњим деценијама XIII столећа њихово приказивање у наосу постало уобичајено, чак редовно. Циклус Страдања сликан је у наосу без обзира на то да ли је била реч о већим или мањим црквеним грађевинама, о онима које имају нартекс или га немају.[443] Према мишљењу истраживача, представе Мука Христових усталивале су се крај сцена Великих празника у средишњем делу православних храмова не само због значаја тзв. Страсних јеванђеља у оквиру годишњег круга богослужења већ и због симболичке вредности епизода Христових мука и смрти евоцираних током читаве године на литургији.[444] Не треба изгубити из вида ни чињеницу да су одређени догађаји Страсне седмице с временом добијали све већи углед. Због тога су поједини писани извори, уз Распеће, међу најзначајније Христове празнике сврставали и Тајну вечеру, Пут на Голготу, Скидање с Крста или „Почивање мртвог Христа на камену" (Оплакивање?).[445]

Увођење сцена Мука у наос цркава одувек је наметало проблем њиховог односа према циклусу Великих празника. У неким храмовима тежило се потпуном тематском и физичком раздвајању представа два циклуса, тако да су оне биле приказиване у одељеним деловима наоса,[446] или у двема различитим зонама живописа.[447] Понекад је делимично просторно издвајање сцена Мука у западни део храма било последица њиховог груписања око сцене *Расиећа*, насликане на западном зиду.[448] Насупрот томе стоје програми у којима је циклус Мука Христових био потпуно укључен међу сцене Великих празника, тако да је између *Уласка у Јерусалим* и *Силаска у ад* сликан читав низ представа Страдања, уз *Расиеће*.[449] Посматрано строго формално, Ариље не спада ни у једну од ових група. У поткуполном простору моравичке катедралне цркве део сцена Мука Христових интерполиран је, без нарушавања хронологије излагања, у ток циклуса Великих празника, тако што су после *Уласка у Јерусалим* насликани *Издајсиво Јудино*, *Пилаиов суд* и *Пуи на Голгоиу*. При томе је, како смо закључили, на сводовима западног траведа и северне певнице морало бити насликано бар још неколико представа Страдања. Оне су биле придружене *Расиећу*, да би се на крају изгледа везале за *Силазак у ад* насликан у олтару. Но, три почетне сцене циклуса Мука

[441] Петковић (С.), *Морача*, 45, 234-237.

[442] Cf. бар Skawran, *The Development*, 35-37.

[443] Cf. Millet, *Recherches*, 47-48; Тодић, *Сиаро Нагоричино*, 110-111; Г. А. Сотириу, *Ἡ ὄμορφη ἐκκλησιὰ Αἰγίνης. Συμβολὴ εἰς τὴν Βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν καὶ τέχνην*, ΕΕΒΣ, ἔτος Β', (1925), 247; Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши*, 45-47; Царевская, *Новые данные*, 426, 428; Миљковиќ-Пепек, *Делоио*, 48-49, 205-206; Dufrenne, *Mistra*, 7, sch. IV; Ђурић, *Византијске фреске*, 16; Albani, *Chrysaphitissa*, 34, 40, 61-68, Abb. 9-11; Драндакис, *'Από τίς τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν*, 212-213.

[444] Cf. Millet, *Recherches*, 25-30; Grabar, *Un rouleau liturgique*, 189-190; D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965, 12-51; Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 42-43; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, 154-160; Kitzinger, *Feast Cycle*, 54; Sinkević, *Nerezi*, 57-58.

[445] Millet, *Recherches*, 24; Дмитріевскій, *Оиисаніе*, т. I, 907; т. III, 161.

[446] Cf. М. Ахимасту-Потамиану, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ Μονὴ Βλαχέρνας τῆς Ἄρτας*, ΑΑΑ 8/2 (1975), 208-214; Talbot Rice, *Haghia Sophia*, 88-91, 116.

[447] Cf. Ксингопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 39-40, 66-68; Skawran, *The Development*, 168; Миљковиќ-Пепек, *Делоио*, 48-49, 55, 60, 205-206, сх. I-XIV; Ђорђевић, *Зидно сликарсиво срйске власиеле*, 132, 149, 155, 169, 174, 176, etc.

[448] Cf. Драндакис, *'Από τίς τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν*; 247; Albani, *Chrysaphitissa*, 34, 40, Abb. 9-11.

[449] Cf. Tsigaridas, *Ancienne Métropole*, op. cit., 92, 98; Skawran, *The Development*, 182; Привалова, *Росиись Тимоиесубани*, 51-88, рис. 6;

– *Тајна вечера, Прање ногу* и вероватно *Молиӣва у Геӣсиманском вршу* – красиле су другу зону јужне певнице, нашавши се потпуно изван свог хронолошког контекста. Због те околности не би требало доводити у питање жељу творца ариљског иконографског програма да што доследније преплете токове два циклуса и повеже их у јединствену тематску целину. Суочен с изузетно неповољним склопом зидних површина за развијање непрекинутог тока сложеног циклуса, он је, једноставно, био приморан да у извесној мери одступи од основне замисли и прибегне компромису. Ненарушеност токова два циклуса жртвована је у корист сагледљивости и хијерархијске организованости целине. Мора се имати у виду и то да је на тај начин било могуће ускладити и повезати програме наспрамних певничких простора. У њима су се, по свој прилици, налазиле почетне и завршне сцене циклуса Мука. Жеља да се јеванђеоски догађаји преплету у јединствену причу у Ариљу је, поред свега, далеко присутнија него, рецимо, у цркви Светог Николе Орфаноса у Солуну где су у оквиру једноставног и сасвим прегледног унутрашњег простора наоса сцене два циклуса готово потпуно одвојене по зонама.[450]

Рођење Богородице, Успење и Ваведење

У знатно повољнијој ситуацији него када је реч о Страдањима Христовим били су творци иконографског програма цркве Светог Ахилија када су одлучили да циклусу Великих празника придруже и две сцене из Богородичиног житија. У питању су представе *Рођења* и *Ваведења у храм Мајке Божије*, насликане у другој зони северног и јужног зида наоса крај монументалне сцене *Усӣења*. Једна уз другу, груписане су тако у западном травеју ариљског храма илустрације догађаја слављених у православној цркви као три најзначајнија Богородичина празника. При стварању ове заокружене и логичне целине, органски укључене у ток ширег циклуса, ариљским сликарима и њиховим идејним покровитељима наруку су ишли сасвим сведен број сцена пратећег циклуса и дуга, а облицима богата традиција прикључивања *Рођења Богородичиног* и *Ваведења* представама Великих празника.

Већ се у програмима живописа из средњовизантијске епохе може јасно пратити процес издвајања најзначајнијих сцена Богородичиног циклуса и њихово придруживање представама „Додекаортона", у чијем се оквиру устаљује *Усӣење*. Та појава очигледно је била повезана са порастом значаја култа Мајке Божије и његовим утицајем на постепено проширивање списка Великих празника светковинама у част Богородице. Поред *Усӣења*, у листама Великих празника помињу се понекад и *Рођење* и *Ваведење Богородичино*.[451] Разумљиво је стога што су у ток „Додекаортона" у неким црквама из XI века, попут Свете Софије Охридске, Дафни или Панагије тис Гонијас на Санторинију, укључиване представе бар једног од та два празника.[452] Обичај приказивања једног од поменутих празника у наосу православних цркава сачувао се и знатно касније.[453] Међутим, од XII века осетно расте број сликаних програма у којима су међу Великим празницима била приказана оба значајна догађаја из Богородичиног детињства. Истовремено се појављују различити видови укључивања *Рођења* и *Ваведања Богородице* у тематске програме византијских храмова. У Панагији Форбиотиси у Асину, *Рођење* и *Ваведење* насликани су на бочним зидовима олтарског простора и идејно су повезани с *Благовесӣима* на источном зиду светилишта.[454]

Dufrenne, *Mistra*, 7, sch. IV; Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши*, 45-47; Костовска, *Св. Никола во Варош*, 65-68; Пелеканидис, *Καλλιέργις*, 124-137; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 94-95; Ђорђевић, *Зидно сликарсӣво срӣске власӣеле*, 178, etc.

[450] Циклуси су у солунској цркви само на једном месту повезани да би *Скидање с Крсӣа* и *Оӣлакивање*, који су и иначе добијали место међу Великим празницима, били насликани покрај *Расӣећа*. Cf. Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, 76-89, σχ. 2.

[451] Већ 744. године Јован „са Евбеје" међу најважнијим хришћанским празницима помиње Зачеће и Рођење Богородице, да би им другом приликом придружио и Успење. У систематизацији празника коју је на основу Јерусалимског, Студитског и Светогорског устава извршио Никон Црногорац око 1088. године, међу Велике празнике убројани су Рођење, Ваведење и Успење Богородице. Cf. Архіепископъ Сергій, *Полный мѣсяцесловъ Востока*, I, Владиміръ 1901, 400, 440-443.

[452] Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 38, n. 5, 206; eadem, *L'évolution du programme décoratif*, 293-294; Kitzinger, *Feast Cycle*, 54; Skawran, *The Development*, 161.

[453] Cf. Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, 92-93; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 235, 285, n. 6; Skawran, *The Development*, 181; Velmans, *La peinture*, 137; Д. Мурики, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρ"δος*, Атина 1978, 13, 31-34; Драндакис, *Ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Κροκεῶν*, 212-213; Ђорђевић, *Зидно сликарсӣво срӣске власӣеле*, 149; Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 49, etc. Ова пракса није оставила трага само у монументалним тематским програмима (cf. Grabar, *Les revêtements*, no. 26, p. 55-56).

[454] Lafontaine Dosogne, *L'évolution du programme décoratif*, 296-297; Sacopoulo, *Asinou*, 17, 9, 117.

Место у олтарском простору две сцене добиле су и у базилици у Сервији,[455] Светом Созону у Јеракију[456] или Светом Димитрију у Пећи.[457] Тиме се подсећало на непосредну предисторију инкарнације у оквиру јеванђеоске приче и истицала се Богородичина улога у отеловљењу Божијем.[458] Представљање *Рођења Богородичиног* и *Ваведења* у непосредној близини *Благовести*, као пролога циклусу Великих празника, добијало је и другачије видове. На познатим синајским епистилима, насталим крајем XII века у Цариграду, *Рођење* и *Ваведење Богородице* претходе низу од дванаест највећих хришћанских празника.[459] Сасвим сличан или истоветан положај те две сцене заузеле су и у монументалном сликарству цркве Светог Николе у Кинцвисију,[460] Богородичине цркве у месту Фрилингијаника на Китери (где је насликан сажети празнични циклус), Нове Павлице, Плантанистаса и Педуле на Кипру или пак Петковице на Фрушкој гори.[461] Ову праксу приказивања *Рођења Мајке Божије*, а за њим и *Ваведења* крај *Благовести*, на почетку циклуса „Додекаортона", сасвим је лако разумети ако се сетимо речи светог Андрије Критског и светог патријарха Фотија. Према њима, светковина Рођења Богородице може се назвати „почетком празника", то јест њиховим „кореном" и „извором" или, пак, „уводом у највећу тајну – Рађање Речи у телу".[462] Исто тако, на служби празнику Ваведења истиче се да је „овај дан увод у милост Божију и наговештај спасења људи".[463]

Насупрот обичају повезивања *Рођења* и *Ваведења Богородичиног* са почетним сценама „Додекаортона" – у источном делу храмова, обично у олтару – у једном броју православних цркава запажа се груписање представа најзначајнијих празника Мајке Божије око завршне сцене циклуса – *Успења* – најчешће сликане у западном делу наоса. У кападокијској Сарица килисе, *Рођење Богородице* и *Ваведење* насликани су крај *Успења* у јужном краку крста.[464] Слично решење било је, по свему судећи, примењено у цркви Светог Пантелејмона у Нерезима. На западном зиду наоса те цркве, у другој зони, сачуване су представе *Рођења Богородице* и *Ваведења*, док се изнад поменутиих сцена, у трећој зони западног зида, морало налазити сада уништено *Успење*.[465] Монументалне представе *Рођења Мајке Божије* и *Успења* насликане су као пандани на јужном и северном зиду поткуполног простора Панагије Аракиотисе у Лагудери,[466] да би у тимпанима попречног свода цркве Таксијарха у Арголиди наспрам *Успења* били насликани и *Рођење* и *Ваведење Богородице*.[467] У цркви Светог Јована Златоустог у Јеракију сцене *Успења* и *Ваведења* доведене су у наглашену програмску везу тако што су насликане једна наспрам друге на северној и јужној страни свода средишњег дела наоса,[468] док су у цркви Светог Николе у Станичењу и у Богородичиној цркви на Вражјем камену те две сцене насликане једна крај друге у западном делу храма.[469] За нас је, ипак, од нарочитог значаја решење примењено у Ариљу, у којем су представе *Богородичиног Рођења* и *Ваведења* постављене у низу с *Успењем* у западном делу храма. Иако је наговештено већ у поменутој Сарица килисе,[470] то решење се среће нешто чешће тек у знатно познијим временима. Осим у Ариљу, и можда

[455] Ксингопулос, *Τα μνημεία των Σερβίων*, 38, 41, πίν. 7-8; Skawran, *The Development*, 168.

[456] Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, 186, εἰκ. 301, 340.

[457] *Пећка патријаршија*, 189.

[458] Ibidem; Тодић, *Грачаница*, 150.

[459] K. Weitzmann, *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, ΔΧΑΕ 12 (1984), 70, 75-77, fig. 8-14; M. Aspra-Vardavakis, *Section of an Iconostasis Beam from the Monastery of Mount Sinai with Scenes from the Life of the Virgin*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 305; Kitzinger, *Feast Cycle*, 52-53.

[460] Velmans, *La peinture*, 161.

[461] Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 122, 126-128; Живковић, Павлица, 19-20; Stylianou, *Cyprus*, 189-190, 215, 332-334; Б. Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори*, ЗЛУ 22 (1986), 90, 91, црт. 5, 8. У програмској вези са *Благовестима* и сценама из Христовог детињства *Рођење* и *Ваведење Богородице* нашли су се у цркви Богородице Фанеромени у селу Фрагулијаника (Меса Мани) на слоју из 1322/23. године (cf. Константиниди, *Ὁ ναὸς τῆς Φανερωμένης*, 61, 112, Σχ. 9). Сцена *Ваведења Богородичиног* насликана је у непосредној вези са представом *Благовести* и у цркви Светих Теодора у месту Цопака (Мани), али тамо са овим двема сценама целину чини *Успење* (cf. Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 35, Σχ. 4, 6).

[462] Мирковић, *Хеортологија*, 37; *The Homilies of Photius*, 165, 175. Према типику цариградског Евергетског манастира, слово Андрије Критског *Почетак празника – данашња светковина* читано је у оквиру служба Рођењу Богородице (cf. Дмитрıевскıй, *Описанıе*, т. I, 264).

[463] Mercenier, *La prière*, $II_{/1}$, 152.

[464] J. Lafontaine Dosogne, *Sarica Kilise en Cappadoce*, CA 12 (1962), 273-274; eadem, *L'évolution du programme*, 299.

[465] Cf. Sinkević, *Nerezi*, 56, 97. Истоветно програмско решење било је, вероватно, поновљено у знатно познијој цркви Арханђела Михаила у Борчу. Cf. С. Кесић, *Живопис цркве Арханђела Михаила у Борчу*, Саопштења 25 (1993), 87-88, сл. 6.

[466] Stylianou, *Cyprus*, 162-163, 169-170, fig. 100, 102.

[467] Н. Панселину, *Τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στήν Ἀργολίδα: Ὁ ναός τῶν Ταξιαρχῶν καί ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος*, ΔΧΑΕ 16 (1992), 156.

[468] Муцопулос – Димитрокалис, *Γεράκι*, 11, 37-38, fig. 62, 63.

[469] Љубинковић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 80; Габелић, *Станичење*, сл. 6; Ракоција, *Црква Свете Богородице*, 89-104, сл. 19, 25.

[470] Датовање ове цркве у средину или крај XI века (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 224) доведено је недавно у сумњу. Cf. H. Wiemer-Enis, *Die Sarica Kilise. Eine Kirche der spätbyzantinischen Zeit in Kappadokien*, Istanbuler Mitteilungen 47 (1997), 415-428.

Светој Текли на Евбеји осликаној почетком XIV века,[471] оно је било примењено у западном делу наоса Каленића,[472] капели Светог Ђорђа у манастиру Светог Павла на Атосу,[473] Светом Николи у Дубочици код Пљеваља[474] или цркви Свете Тројице на Спасовој води.[475] У вези с тим решењем ваља приметити да се у хомилијама посвећеним Успењу чудесно Рођење Богородице и Ваведење помињу као два изузетно значајна догађаја која су припремила све будуће велике тајне везане за Богородицу. У њима се стога може препознати и услов Богородичине бесмртности, односно њеног вазнесења на небо.[476] Понекад се у беседама посвећеним Успењу пореде велики догађаји из Богородичиног житија како би се једна тајна посведочила и појаснила другом. Када говори о Успењу Богородице на небо, Теотекнос из Ливија каже: „Ако су Марију хранили анђели у храму, у време када је она још била дете, са колико јачих разлога је она ношена од виших сила, пошто је већ била постала храм Господа."[477] Лав VI истим поводом беседи: "Заузврат, при Твом одласку са овог света, читав Његов (Христов) двор чини Ти почасну пратњу и слави Те својим похвалама и молитвама, исто као што си, напуштајући Анину утробу и отварајући очи на светлости, некада примила уобичајене похвале; ... друге су почасти које су девице, још увек телесне, чиниле Оној која је представљена у телу, пратећи је у поворци што је била у складу с околностима; али сада ослобођене окова тела, душе девица чине Ти још свечанији дочек, у тренутку када напушташ своје тело."[478] Приказивање *Рођења* и *Ваведења Богородице* око представе *Усӣења*, као програмског и идејног средишта малог теотоколошког циклуса, у западном делу православних цркава, није, дакле, било условљено само тематском сродношћу сцена и жељом да се узвелича култ Богомајке. Оно је имало и дубље догматско оправдање. На чувеном цариградском литургијском свитку из Јерусалима сцене *Ваведења* и *Усӣења* јављају се као илустрације две узастопне молитве које свештеник тихо чита пре причешћа.[479] То показује да се светотајинска повезаност ових догађаја, захваљујући богатству значења, могла уздићи до непосредног носиоца литургијске симболике.

Груписањем најзначајнијих сцена из житија Богородице око *Усӣења*, уместо крај *Благовесӣи*, нужно се мењао и непосредни идејни нагласак целине која се више није сводила на истицање улоге Мајке Божије у инкарнацији. Нема сумње да су црквени писци све Богородичине празнике, па и празник Успења, доводили у везу с тајном отеловљења Христовог, али не на исти начин. Док је служба празнику Благовести готово у потпуности заокупљена тајном оваплоћења, служба и беседе посвећене Успењу од те тајне само полазе као од услова изузетног статуса Богомајке. Једна од важнијих мисли што наткриљују службу Успењу и дају јој особено значење, а тек су наговештене у службама другим Богородичиним празницима, јесте мисао о Мајци Божијој као неумрлој заступници хришћана, узнетој до трона Свете Тројице.[480] Подсећајући на тугу апостола због Успења Богородице, служба води верне до радосног открића тајне Богородичине бесмртности, вазношења њене душе и тела пут небеског стана, да би у најсвечанијем тону била узвеличана Мајка Божија као од бестелесних сила виша посредница за спасење људског рода. Кроз читаву службу Успењу стога као да одјекују речи православних упућене Богородици: „Ти која си предала своју душу у Његове (Христове) свете руке, о Пречиста, моли се за спасење душа наших."[481] Такав смисао празновања Успења јасно је изражен и у делима многих црквених беседника.[482] У једној од хомилија посвећених Успењу свети Теодор Студит вели: „Сада, када су заћутала њена богопокретана уста, која су одавала раз-

[471] С обзиром на то да је живопис јужног и западног зида те цркве пропао, можемо само претпоставити да су са *Ваведењем*, насликаним на северном зиду, целину некада чинили *Рођење Богородице* и *Усӣење*. Cf. Koumoussi, *Les peintures murales*, 150-153, 156, 203-204.

[472] Важно је приметити да су *Рођење Богородице* и *Ваведење* сликани у Каленићу и у оквиру Богородичиног циклуса у припрати. Cf. Симић-Лазар, *Каленић*, 93 (бр. 124, 126, 128), 180-184, 217 (бр. 18, 22), 224, 225.

[473] Millet, *Athos*, pl. $189_{/1-2}$.

[474] Петковић (С.), *Зидно сликарсӣво*, 165.

[475] О. Томић, *Хиландарски скиӣ Свеӣе Тројице на Сӣасовој Води*, ХЗ 9 (1997), 220-221, 249, црт. 9. Сврставање *Рођења Богородице* и *Ваведења* међу Велике празнике у западном делу храма није увек било условљено повезаношћу тих сцена с *Усӣењем*. Cf. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, 91-92, pl. I.

[476] Jugie, *La mort et l'Assomption*, 260-261, 266-267; Wenger, *L'Assomption*, 275, 277; Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, 93-97.

[477] Wenger, *L'Assomption*, 277.

[478] Jugie, *La mort et l'Assomption*, 266-267.

[479] Grabar, *Un rouleau liturgique*, 176, 178, 184-185. Прави смисао илустровања литургијских молитава *Ваведењем* и *Усӣењем Богородичиним*, међутим, није поуздано утврђен.

[480] Mercenier, *La prière*, $II_{/1}$, 414, 415-438; Скабаллановичъ, *Христіанскіе праздники*, кн. 6, 16-17, 19-73; САНУ 361, л. 121'-124'; УБ Ћоровић 17, л. 42'-52.

[481] УБ Ћоровић 17, *л.* 44'; Скабаллановичъ, *Хрисӣіанскіе ӣраздники*, кн. 6, 27; Mercenier, a prière, $II_{/1}$, 422.

[482] Wenger, *L'Assomption*, 288-289, 291 n. 36, 406-409, 410-416; idem, *Un nouveau témoin de l'Assomption: une homélie attribuée à saint Germain de Constantinople*, REB 16 (1958), 52-53, 57-58; Jugie, *La mort et l'Assomption*, 217, 219, 222, 223, 226, 229, 231, 251-252, 256-257, 262-263, 265-266, 267-268, 332; Климент Охридски, *Съчинения*, I, 773.

говетне гласове, Она (Богородица) отвара своја уста што вечно зборе у корист нашега рода; сада, опустивши своје телесне руке, којима је носила Бога, Она, поставши бесмртна, подиже руке ка Господу за сву васељену; ... узлетевши горе, чиста Голубица не престаје да штити нас доле; отишавши телом. Она је са нама – духом; узведена на небо, Она одгони демоне, јер је молитвена заступница пред Богом."[483] Разумљиво је, при томе, да је *Успење*, као средишња тема и идејни фокус малог Богородичиног циклуса, богатством и особеношћу својих значења, морало битно утицати на проширивање смисла читаве теотоколошке целине. Ово утолико пре што разматрани циклус, очевидно, нема пуки илустративни карактер.

* * *

Како, на крају, вредновати особености у избору и распореду сцена у Ариљу и које им место одредити у развојном току српске средњовековне уметности? Засновани је одговоре на овако постављена питања, наравно, није могуће дати ако се не изврше бар сумарна поређења ариљских програмских решења с онима из старијих и млађих српских цркава.

Требало би најпре приметити да Ариље, иако владарска задужбина, није било краљевски маузолеј, попут већине других српских споменика XIII века. Ариљски програм, стога, није организован према владарском гробу као идејном средишту, што је, поред осталог, подразумевало постављање сцене *Вакрсења* или *Распећа* у близини краљевског гроба (Студеница, Милешева, Сопоћани, Градац). У Ариљу се одустало и од програмског модела познатог из Студенице и Градца с истакнутим *Распећем* на западном зиду, *Рођењем Христовим* и *Успењем* супротстављеним у виду пандана на јужном и северном зиду, као и *Благовестима* и *Сретењем* смишљено постављеним изнад пролаза у главни део олтарског простора. Исто тако, у моравичкој катедрали нема ни трага од необичног, а за српске споменике XIII века особеног програмског решења, такозване „сионске редакције", с *Вазнесењем* у куполи и *Тајном вечером*, *Силаском Светог Духа* и неким другим сценама у поткуполном простору (Жича, Пећ, Милешева). Творци ариљског програма у вишим зонама храма потпуно напуштају необичне програмске варијанте одомаћене у Србији током XIII века и примењују решења присутна у црквама суседних византијских области. Иако у основи тих решења стоји познати модел кружног распоређивања сцена Великих празника с истакнутим сценама *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* на истоку цркве, његова је примена у Ариљу, као рашкој грађевини, захтевала значајно прилагођавање неприкладном простору, па и преплитање са спиралним системом распоређивања сцена у поткуполном делу храма. Због тога су неке одлике тог основног модела замагљене или потиснуте, док су друге на нов начин дошле до изражаја. Пуну популарност и доследнију примену тај ће модел, као и друга програмска решења прихваћена први пут у Ариљу, достићи тек у знатно познијим српским црквама.

Сигурно је да у односу на „рашке програме" највећу ариљску новину у распоређивању сцена „Додекаортона" представља смештање чак четири епизоде циклуса на зидове и свод главног олтарског простора. Такво решење могуће је објаснити најпре жељом за стварањем посебних идејних нагласака у програму, а затим практичном потребом да се зидне површине наоса ослободе за неке нове иконографске садржаје, у старијим српским црквама потискиване у простор припрате. Богаћење програма ариљског наоса могло је бити остварено и захваљујући необично разуђеној и, у односу на раније рашке храмове, уситњеној структури зидних површина. Она је просто наводила сликаре на умножавање композиција смањених димензија.[484] На тај начин у наосу моравичке катедрале створени су услови за појаву циклуса Мука Христових и Житија Богородичиног, а они су по својој улози и месту у програму чинили јединствену целину са сценема „Додекаортона". Таквим грањањем циклуса Великих празника у пратеће циклусе у Ариљу је можда започет, или је пак одлучно настављен, процес значајнијег садржинског богаћења

[483] P.G., t. 99, col. 721.

[484] Проучавањем система распоређивања сцена у неколико рашких храмова XIII века није тешко доћи до прилично поузданог закључка о броју сцена које су биле приказане у њиховом наосу и главном делу олтарског простора. Ако из тога броја искључимо све композиције које су сликане у најнижој зони (ктиторске, историјске, итд.), а прибројимо му *Причешће апостола*, онда можемо закључити да је у наосу и олтару Студенице била насликана 21 сцена, у наосу и олтару Милешеве око 22 (ту су убројани и *Вазнесење* у куполи и *Сретење* на западним поткуполним пиластрима), а у одговарајућим просторима тематски већ прилично богатих Сопоћана мање од 24 сцене (са уништеним *Вазнесењем* у куполи). У наосу и олтару Градца није могло бити представљено више од 17 сцена, док је у главном делу светилишта и наосу знатно мањег Ариља било насликано 25 или чак 26 сцена.

програма наоса, што ће постати обележје српских цркава XIV века.[485] На крају треба нагласити да је померање циклуса Мука Христових и сцена Житија Богородичиног из нартекса у наос изузетно погодовало стварању добро осмишљеног и заокруженог програма у припрати Ариља.

Избор и распоред сцена Христолошко-теотоколошког циклуса у наосу Светог Ахилија Моравичког немају, дакле, много заједничког с решењима старијих српских цркава из XIII века, а показују доста додирних тачака са познијим, чак знатно познијим споменицима у Србији. Погрешно би, ипак, било на основу тога доносити закључак о неким нарочито напредним тежњама присутним у ариљском програму. У питању су решења која се у византијским црквама јављају и континуирано примењују још од XI или XII века. Значај Ариља, када су у питању избор и распоред сцена циклуса – основе сваког развијенијег иконографског програма – јесте у томе што управо у овом споменику долази до суштинског раскида с одређеним архаичним, у Рашкој већ одомаћеним традицијама, и до везивања за неке друге, актуелније византијске програмске обрасце. То одвајање од рашких традиција присутно је, ипак, само у вишим зонама наоса. Избор и распоред ликова приказаних у најнижој зони, као и читав програм припрате, засновани су на решењима из старијих српских задужбина. Мора се, најзад, приметити да тако необичан, па донекле и противречан, иконографски програм какав је ариљски настаје у време када је и у самој византијској уметности дошло до дубоких преиспитивања и колебања у тражењу поузданих основа за нове и непредвидљиве стваралачке узлете.

СТОЈЕЋЕ ФИГУРЕ И ПОПРСЈА У НАОСУ

Светитељски ликови у певницама

Једну од најзначајнијих особености сликарства моравичке катедрале представља занимљив тематски програм у најнижој зони наоса, посебно у певничким просторима. Док су читаву приземну зону западног травеја заузели портрети и представе српских владара монаха, архиепископа и епископа, у певницама је био сабран неуобичајен збор светитеља из различитих светачких категорија. Тако су крај монументалног Христовог лика на источном зиду јужне певнице насликани: патрон храма свети Ахилије, свети Јован Претеча и један архијереј – сасвим сигурно свети Никола (сх. 1, бр. 44-47).[486] На источном делу јужног зида место су добили фигура светога Антонија Великог и попрсје светог Јефрема Сирина (над прозорским отвором), а за њима, на западном делу зида, следе представе двојице главних апостола, светог Петра и светог Павла (сх. 1, бр. 48-51).[487] Западни зид исте певнице красе ликови светих Константина и Јелене, светог Јована Златоустог и Богородице с Христом дететом у рукама (сх. 1, бр. 52-55). У северном певничком простору живопис, нажалост, није у потпуности сачуван. На источном зиду, до иконостаса, представљена је Богородица Заступница, окренута у молитви према Христовом лику у јужној певници, а поред ње свети Стефан Првомученик и један свети монах, од чије се представе сачувао само десни доњи део хаљине и огртача (сх. 2, бр. 62-64).[488] Површина источног зида изнад лунете пролаза у проскомидију, на којој сада нема фресака, пружала је могућност за сликање медаљона с бистом светитеља, подобно попрсју светог Јефрема Сирина у јужној певници, док је у простор између пролаза и северног зида могла бити уклопљена једино представа неког столпника. У самој лунети вероватно је био насликан разлистали крст с криптограмом, сличан оном у лунети у јужној певници. О садржају уништеног живописа северног зида не могу се доносити никакве заснованије претпоставке.[489] Сигурно

Таб. 20

Таб. 24, 19

Таб. 23

[485] Ово појаву је уочио још Светозар Радојчић, истичући да се „нова, опширна тематика сликарства касног XIII века први пут у Србији појављује у Ариљу", али је сматрао да су у моравичкој катедрали биле заступљене само „одабране композиције мука". Cf. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 72.

[486] Војводић, *Прилог ишчитавању ариљског иконографског програма*, 95.

[487] О заједничком приказивању првоапостола у хришћанској уметности cf. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла*, 12-14, са старијом литературом.

[488] Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 298. Монашка одећа видљива на овом фрагменту бојом и распоредом набора у потпуности одговара хаљинама које у Ариљу носе свети Симеон Немања и краљ Урош, приказан као монах.

[489] Николај Окуњев је сматрао да су овде могле бити насликане фигуре двојице апостола, које би чиниле пандане ликовима светог Петра и светог Павла у јужној певници (cf. Окуневъ, *Арилье*, 235). Међутим, сачувани део програма ариљских певничких простора јасно показује да светитељски ликови у том делу храма нису били распоређивани по принципу пандана.

је, изгледа, једино то да су његову најнижу зону некада заузимале три стојеће светитељске фигуре и једно попрсје, што се може закључити на основу сликарства наспрамног, јужног зида јужне ариљске певнице. Оштећени живопис западног зида северног певничког простора сачувао је, с друге стране, довољно података за утврђивање првобитног садржаја. Ту су били приказани ликови четворице светих ратника које је могуће прилично поуздано препознати као светог Димитрија, светог Ђорђа и двојицу светих Теодора (сх. 2, бр. 58-61).[490]

Занимљивост тематског програма ариљских певничких простора у науци је одавно уочена. Уместо једне или две светитељске групе, сачињене од већег броја апостола, мученика или светих монаха, какве се срећу у певницама византијских и старијих српских храмова, у моравичкој катедрали нижу се једни крај других ликови из различитих категорија светитеља: од архијереја и апостола, преко мученика, пророка и монаха, до светих ратника и царева. Због ограниченог простора који су пружали зидови певница, број представника наведених светитељских група морао је бити сведен. Појаву тако разноликог и необичног састава светитељског хора у певницама Ариља Војислав Ј. Ђурић довео је у везу са одређеним развојним токовима у програму српских цркава из друге половине XIII века. Према мишљењу тог угледног истраживача, првобитно решење сликарства у најнижој зони рашких певница, у којима су преовладавали ликови светих мелода (Студеница), а затим апостола (Жича, Милешева и Сопоћани), било је постепено напуштано због све израженијег богаћења садржаја програма у олтарском простору и западном травеју наоса, као и због појачаног утицаја литургијске праксе на зидно сликарство.[491] Већ су у западним деловима наоса Сопоћана и Градца ктиторске портретске целине и српске историјске композиције почеле да заузимају све значајније површине најниже зоне сликарства. Ликови светитеља били су стога потискивани ка источним деловима храма, то јест ка певницама.

У сопоћанским певничким просторима, поред апостола, појављују се најпре свети лекари,[492] да би у Градцу, у којем је читава најнижа зона западног травеја посвећена српским историјским темама, у певницама били насликани и ликови из других светитељских категорија. Поред светих ратника у јужној певници задужбине краљице Јелене Анжујске представљени су свети врачи,[493] а јасно је да су се у северној певници те цркве, где више нема никаквих трагова живописа, морали наћи и представници неких других светитељских хорова. Важно је, такође, приметити да су на деловима зидова и пиластрима уз саме певничке просторе сачувани ликови мученика Сергија и Вакха (источно) и неколицине светих монаха (западно).[494] Програм у најнижој зони средишњег дела храма у Градцу био се, дакле, по многим елементима приближио решењу какво ће се појавити у двадесетак година познијем живопису Ариља. Разлике које се јављају између светитељских хорова у певницама та два споменика проистекле су из околности да је простор одређен за сликање светитеља у моравичкој катедралној цркви био знатно сведенији. За разлику од нартекса градачког Благовештенског храма, у којем је представљен већи број мученика и светих монаха песника, најнижа зона припрате у задужбини краља Драгутина посвећена је, као и западни травеј наоса, превасходно ктиторским портретима и историјским композицијама. Разноликост али и прилична сведеност „светитељских хорова" у ариљским певничким просторима јавила се, очевидно, као непосредна последица потискивања светачких представа, не само из западног дела наоса него и из припрате у централни део храма.[495] С друге стране, појава ликова тројице архијереја – светог Ахилија, светог Јована Златоустог и светог Николе – у јужној ариљској певници не може се објашњавати тиме да су они „морали бити пресељени из олтара" у овај део храма.[496] Представе те тројице светих отаца већ су биле насликане у програму олтарског простора моравичке катедрале, па је у певницама дошло до њиховог понављања, а не до „пресељења". Одређеније речено, фигуре светог Ахилија и светог Јована Златоустог ариљски сликари су најпре укључили у *Литургијску службу отаца цркве* у централном делу светилишта, док су лик светог Николе представили прво у лунети над улазом у ђаконикон, а затим у

[490] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603 н. 281; Војводић, *Прилог*, 95.

[491] Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 31-35.

[492] Ibidem, 33.

[493] В. Ј. Ђурић је био уверен да се у јужној певници Градца „налазио строј стојећих светих ратника, а не неке друге фигуре" (ibidem). Још увек необјављена теренска истраживања која смо предузели са проф. др Иваном Ђорђевићем и мр Миодрагом Марковићем показала су, међутим, да су на западном зиду те певнице били насликани свети лекари.

[494] Такође на основу резултата поменутих теренских истраживања.

[495] Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 34.

[496] Ово мишљење о „селидби" архијерејских представа из ариљског олтара у певнице изнео је такође В. Ј. Ђурић (cf. ibidem, 34-35).

апсиди и на јужном зиду ове просторије.[497] О правим разлозима истицања ликова поменутих архијереја у различитим деловима ариљског храма биће речи нешто касније.

В. Ј. Ђурић је веровао како је, осим поменутих чинилаца, на уобличавање програма певница српских храмова XIII века, а нарочито Ариља, снажан утицај имао и развитак литургијске праксе.[498] „Окупљање најистакнутијих 'представника' светитељских зборова у једну целину, на први поглед без неке одређене идеје" може се, према В. Ј. Ђурићу, објаснити саображавањем те целине поретку светитеља у ходатајственој молитви или у молитви проскомидије.[499] Уочавајући да „сликарство никада није било тачан одраз поменутих литургијских молитава", професор Ђурић претпоставља да је у Ариљу због сведеног простора дошло до сужавања тематике у односу на помене светитеља у молитвама.[500] Без обзира на то, низање светитељских зборова једних уз друге, сматрао је овај истакнути истраживач, „условљавале су и оправдавале поменуте молитве, јер су их доводиле у литургијски поредак".[501]

Ако се, међутим, пажљивије проучи садржај молитава какве су ходатајствена или молитва изговарана приликом вађења просфора на проскомидији и упореде са низом светитеља приказаних у ариљским певницама, уочавају се многа суштинска несагласја.[502] Неподударност броја светачких ликова из зборова са променљивим бројем светитеља помињаних у молитвама најмањи је проблем. Далеко је значајнија чињеница да низ светитеља представљених у ариљским певницама ни приближно није доведен у прави и прилично строго одређен „литургијски поредак". Наиме, једна од основних одлика помињаних литургијских молитава, али и молитава које су чиниле саставни део неких других обреда, попут јелеосвећења, јесте груписање светитеља по категоријама у скупине називане хоровима и веома строга хијерархија у редоследу њихових помена.[503] Тако су приликом вађења просфора на проскомидији, након помена Христа, Богородице, бестелесних сила и светог Јована Претече, били по реду помињани апостоли, архијереји, мученици, свети монаси, бесребрници и свете жене. Наравно, као и читав обред проскомидије, та молитва имала је поступни развој и били су потребни векови за њено коначно уобличавање и уједначавање. Најзанимљивија фаза њеног развитка може се пратити у рукописима насталим од XII до прве половине XIV века. У тим рукописима постоје знатне разлике у броју светитеља који се помињу у оквиру светитељских зборова, односно у броју и избору самих хорова. Међутим, начело доследног груписања светитеља по категоријама и хијерархија најзначајнијих хорова доследно је поштовано током тог раног периода, исто као и касније. Зато се није догађало да архијереји или монаси, на пример, буду поменути пре апостола, светога Јована Претече, бестелесних сила и Богородице.[504] Сасвим слични принципи могли су да прожму и приватне молитве. О томе, рецимо, сведочи једна молитва коју Стефан Првовенчани приписује свом побожном оцу светом Симеону.[505] С друге стране, творци тематског програма у ариљским певницама нису показали настојање да светитељске представе доследно сакупе у хорове, нити да међу њима успоставе јединствену хијерархију. Ликови тројице светих архијереја – Ахилија, Николе и Златоустог – добили су место на три различита краја јужне певнице, док су свети монаси били сликани и на јужном зиду јужног и на источном зиду северног певничког простора. У односу на Христову представу, представници архијерејског и монашког чина нашли су се испред апостола, или пак светога Јована Претече, при чему није било спроведено јединствено хијерархијско начело низања светитељских ликова од истока према западу и слева надесно за читав простор певнице. И на источном и на западном зиду оба певничка простора хијерахија је имала углавном смер од поткуполног простора ка бочним зидовима, па су, рецимо, најзначајнији свети ратници – Димитрије и Ђорђе – насликани на јужном, а мање поштовани свети Теодори на северном делу западног зида северне певнице.[506] Но, ни овај

[497] Cf. стр. 60-61 supra, 138 infra.

[498] Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 33.

[499] Ibidem, 35. У једном ранијем покушају тумачења програма ариљских певница В. Ј. Ђурић је инсистирао на томе да је молитва која се чита приликом вађења просфора утицала на избор и распоред светитеља, а не тзв. ходатајствена молитва (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 200).

[500] Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 35.

[501] Ibidem.

[502] Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 4.

[503] Дмитрıевскiй, *Описанıе*, II, 84, 143, 262; Красносельцевъ, *Матерiалы*, 11-13, 20; Муретовъ, *Историческiй обзоръ чинопослѣдованія проскомидіи*, 197, 204-207, 248, 256; idem, *Последованіе проскомидіи, великаго входа и причащенія въ славянорусскихъ служебникахъ XII-XIV вв.*, Москва 1897, 22-23, 26-27; Грујић 3-I-65, fol. 67ʳ-68ʳ.

[504] Cf. Муретовъ, *Историческiй обзоръ чинопослѣдованія проскомидіи*, 196-264; Walter, *Art and Ritual*, 232-238.

[505] Првовенчани, *Сабрани списи*, 74.

[506] Оваквом схватању хијерархије и симболике простора у ариљским певницама у прилог би ишла и нека запажања Милке Чанак-Медић (*Светло на ариљским фрескама*, 15-17).

сложени хијерархијски принцип, који заправо подразумева присуство неколико упоредних светитељских „низова", није био доследно поштован. Двојица најзначајнијих апостола – Петар и Павле – добила су тако место на северном зиду јужне певнице, а то је, према описаном начелу, било мање угледно место од оног на којем су се нашли свети Јован Златоусти и свети Никола као архијереји или свети Константин и Јелена као владари. Приметимо на крају да међу светитељским представама у Ариљу нема представника неких значајних светачких хорова који су, попут светих жена, били готово редовно помињани у ходатајственој молитви и на проскомидији, а да су били насликани свети Константин и Јелена,који се у овим молитвама помињу само по изузетку. Чини се, због свега тога, прилично извесним да на избор и распоред светитеља у ариљским певницама литургија није имала значајнијег утицаја. При стварању необичних светачких низова у певничким просторима моравичке саборне цркве сликари и њихови идејни покровитељи морали су се водити неким другим разлозима.[507]

Избор и распоред светитељских представа на најистакнутијем, источном зиду певница постају лако објашњиви ако те представе схватимо као део проширеног програма олтарске преграде.[508] Иза монументалних фигура Христа и Богородице Заступнице, насликаних уз саму олтарску преграду,[509] нижу се ликови патрона храма – светог Ахилија – и тројице светитеља изузетно поштованих на српском средњовековном двору и у држави – светог Стефана Првомученика, светог Јована Претече и светог Николе Мирликијског. И док је обичај представљања патроновог лика у непосредној близини иконостаса, најчешће са његове јужне стране, био уобичајен за читав православни свет,[510] истицање ликова Првомученика, Претече и светог Николе крај олтарске преграде представља српску, локалну традицију. Она је пажљиво негована у старијим споменицима.[511] Већ су у Студеници монументалне фигуре светог Стефана и светог Николе добиле место на самом истоку храма, у близини иконостаса, а лик светог Јована Претече приказан је на северозападном пиластру, као један од четири најистакнутија светитељска лика у наосу.[512] Изгледа да су на готово идентичан начин ова тројица светитеља била истакнута и у Градцу, чији живопис у многим деловима програма понавља решења из Студенице.[513] У склопу проширеног програма олтарске преграде лик светог Стефана нашао се и у Жичи[514] и Милешеви, у којој су истакнуто место добиле и представе Јована Претече, светог Николе и светог Ахилија.[515] Непосредно уз иконостас Сопоћана били су насликани такође Првомученик и свети Јован Претеча.[516] Обичај приказивања светог Стефана, Јована Крститеља и светог Николе у близини олтарске преграде српских храмова очуваће се и у XIV веку,[517] као што су се и имена ових посебно поштованих светитеља појављивала у санкцијама и аренгама српских повеља XIII и XIV века.[518]

За представљање светог Стефана на источном зиду северне, а светог Николе баш на источном зиду јужне ариљске певнице било је, изгледа, нарочитих разлога. Управо иза тих зидова налазили су се параклиси посвећени овој двојици светитеља, у које обични верници нису имали приступ и у које је приликом служби држаних патронима могло стати само неколико људи.[519] На овом месту ваља скренути

[507] Према мишљењу Сизи Дифрен, непосредна узрочна веза између литургијских молитава и светитељских низова у зидном сликарству не може се успостављати ни онда када су груписање светитеља у хорове и хијерархијски распоред тих хорова на фрескама далеко ближи поретку из молитава. Ова ауторка сматра да сабирање светитеља у хорове и традиционални хијерархијски поредак тих хорова истрајавају паралелно у различитим родовима ликовних уметности и у литургији (cf. Dufrenne, *Mistra*, 61). О томе да су неке појаве у зидном сликарству могле чак претходити аналогним појавама у обреду проскомидије, посебно када је у питању помињање светитеља приликом вађења просфора cf. Walter, *Art and Ritual*, 237-238.

[508] Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 25-26.

[509] Николај Окуњев је с правом подсетио да су увећане фигуре Богородице Заступнице и Христа биле насликане крај иконостаса већ у Милешеви. Cf. Окуневь, *Арилье*, 234. О предстаљању Богородице Заступнице и Христа крај олтарске преграде cf. Djordjević – Marković, *On the Dialogue Relationship*, 13-48; Татић-Ђурић, *Богородица Заступница*, 147-158; М. Н. Бутырский, *Богоматерь Параклесис у алтарной преграды. Происхождение и литургическое содержание образа*, in: *Иконостасс. Происхождение – развитие – символика*, ed. А.М. Лидов, Москва 2000, 207-218.

[510] Skawran, *The Development*, 47-49.

[511] Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 4-5.

[512] Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21-23; Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 247-248.

[513] На основу поменутих теренских истраживања која смо предузели са проф. др И. Ђорђевићем и мр М. Марковићем.

[514] Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 23; Живковић, *Жича*, 24-25.

[515] Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 249; Живковић, *Милешева*, 22-23, 28-29.

[516] Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 24-25; Живковић, *Сопоћани*, 10.

[517] Cf. Тодић, *Старо Нагоричино*, 78; idem, *Грачаница*, 127; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 132; Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 244, etc. Та три светитеља била су у Дечанима укључена и у тематски програм крај ктиторовог првобитног гроба (cf. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 245-246; Војводић, *Портрети*, 274-275).

[518] Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 554-555.

[519] Idem, *Прилог ишчитавању ариљског иконографског програма*, 95.

пажњу и на једну занимљиву појединост. Када су у српским црквама XIII века светитељи патрони параклиса били прикључивани проширеном програму олтарске преграде, они су сликани управо на оној страни храма на којој се налазила њихова капела, без обзира на то да ли је реч о параклисима уз припрату или о бочним просторијама олтара. Тако је било са ликовима светог Стефана и светог Саве Освећеног у Жичи и са представом светог Стефана у Милешеви и Сопоћанима.[520] Можда би и до сада необјашњена појава великог попрсја светог Симеона Немање из средине XIV века у јужном делу сопоћанског ексонартекса постала бар мало јаснија ако би се обратила пажња на то да је ово попрсје насликано управо пред капелом Светог Симеона.

Сагледани у развојним оквирима српског сликарства XIII века, појава и место ликова апостола и светих ратника у ариљским певницама не представљају, такође, никакву нарочиту необичност. Развијени низови апостолских представа сликани су још у певничким просторима Жиче, Милешеве и Сопоћана, а ликови светих ратника у те просторе доспевају већ у црквама као што су Богдашић и Градац.[521] У Ариљу је њихов број био значајно сведен, јер се у певницама морало наћи места и за представе светитеља који су, попут светих монаха или светих царева Константина и Јелене, приказивани у западном делу наоса и припратама старијих рашких цркава. С обзиром на то да је моравичка катедрала била владарска задужбина, истицање култа првих хришћанских царева у оквиру ариљског строго пробраног светачког низа добија посебан значај.[522] Поштовање ово двоје светитеља у владарским породицама православног света било је опште место па је, са нарастањем самосвести српског краљевског дома, остављало трагове и у нашој уметности.[523] Идејно повезивање портрета једног византијског цара, вероватно Јована III Ватаца, с представама светог Константина и Јелене нашло је сасвим јасан израз у милешевској припрати,[524] док је већ на новцу краља Радослава српски владар приказиван како са светим царем држи велики голготски крст.[525] У програму сопоћанског нартекса, испуњеном амбициозним династичким садржајима, појава ликова светога цара и царице била је изгледа на особен начин саображена захтевима српске владарске идеологије.[526] Свети Константин и Јелена, син и мајка, насликани су на западном зиду припрате Сопоћана,[527] испод Приче о прекрасном Јосифу, а крај сцене *Опела Ане Дандоло*, у којој се као главни учесници јављају управо двојица „царских" синова са својим мајкама – краљ Урош и краљица Ана, положена на одар, и уз њих Христос и Богородица. Иако у Ариљу није дошло до повезивања ликова светог Константина и Јелене са портретима српских владара, то јест са српским историјским композицијама, привржeност култу првих хришћанских царева ипак је била исказана. Њихови ликови придружени су представама других посебно поштованих светитеља на српском двору. У задужбинама краља Милутина повезивање ликова светог Константина и Јелене са портретима српских владара и њихово уклапање у шире програмске целине обележене династичком идеологијом постаће сасвим уобичајена појава.[528]

Поред светитељских личности које су већ традиционално заузимале место у певницама српских цркава и оних чији је култ посебно негован међу члановима владајуће династије, у ариљским певничким просторима јављају се и светитељи повезани с катедралном функцијом храма. Према прихватљивом мишљењу Милана Радујка, уз северни крај западног зида јужне певнице некада се налазио епископски трон, па је и део сликарства над њим био прилагођен особитој намени простора.[529] Ако би се ова прет-

[520] На просторну повезаност Првомученикове представе у јужној милешевској певници с ђакониконом, посвећеним том светитељу, указао је још Светозар Радојчић (cf. Радојчић, *Милешева*, 21).

[521] Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 33.

[522] Чини нам се да појаву светог царског пара у овом простору ариљског храма не би требало доводити у непосредну везу са појединачним представама светог Константина и свете Јелене насликаним у виду пандана на улазу у јужни вестибил Студенице (слој из 1568. који можда понавља садржај првобитног сликарства). Иначе, свети Константин и Јелена били су насликани и у јужном краку уписаног крста цркве у Бојани. За поменуте примере cf. Николић, *Конзерваторски запис*, 78; Грабар, *Боянската църква*, 66.

[523] О жељи да се српски владари доведу у везу са личношћу светог цара Константина управо преко култа Часног крста, одређена сведочанства пружају већ књижевна дела XIII столећа. Cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 290-292.

[524] В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992), 20, 23; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 293, 296 н. 422. Наведени аутори, чини нам се с разлогом, помишљају да је лик цара Константина у Милешеви могао бити идејно повезан и с ликом родоначелника династије Немањића – светог Симеона.

[525] Тај новац кован је према византијском узору. Vid. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 81-81; С. Димитријевић, *Средњовековни српски новац*, Београд 1997, 19, бр. 2; В. Иванишевић, *Новац краља Радослава*, ЗРВИ 37 (1998), 92, сл. 4.

[526] Династички смисао приказивања ликова светог Константина и Јелене у оквиру тематског програма Сопоћана наслућује и Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 296 н. 422.

[527] Живковић, *Сопоћани*, 28.

[528] Војводић, *Портрети*, 275, н. 82 (са старијом литературом).

[529] Radujko, *L'„Ἀρχιερατικός θρόνος" des évêques de Moravica*, 147-150.

поставка показала тачном, неуобичајена појава представе светог Јована Златоустог и Богородице са Христом дететом могла би да добије веома убедљиво образложење.[530] У том случају указао би се још један аргумент у прилог мишљењу да избор и распоред светитељских ликова у ариљским певницама није извршен под утицајем литургијских молитава. За уобличавање програма певничког трансепта моравичке катедрале, у то смо дубоко убеђени, од пресудног значаја били су особити развојни токови у украшавању најниже зоне српских храмова XIII века и снага одређених светачких култова.

Свети лекари у поткуполном простору

Изузетно истакнуто место у тематском програму ариљског живописа било је подарено ликовима светих врача. Они, додуше, нису насликани у самим певницама већ у њиховој непосредној близини, такође у средишњем делу храма. Свети Козма, Дамјан, Пантелејмон и Јермолај представљени су на ободима певничких простора и као пандани заузимају северну и јужну страну поткуполних пиластара (сх. 1, 2, бр. 57, 56, 36, 37), док су се попрсја бесребреника Кира, Јована, Сампсона и Диомида нашла у медаљонима постављеним на северном и јужном зиду поткуполног простора, заправо над певницама (сх. 1, 2, бр. 34, 35, 28, 29). Подељени у уобичајене парове[531] и раздвојени једни од других по зонама, ликови светих врача у Ариљу не чине потпуно јединствену и лако уочљиву целину, али су се својим бројем и околношћу да на својеврстан начин „опасују" средишњи простор цркве наметали пажњи побожних посетилаца. Њихова бројност заиста је изузетна. У византијском и древном српском споменичком наслеђу није лако пронаћи храмове у којима су представљена чак осморица светих лекара. Толики број ликова светитеља врача ретко се среће и у црквама знатно богатијег тематског програма од ариљског као и у храмовима посвећеним самим бесребреницима.[532] Ако живопис из 1568. године у Студеници понавља првобитни програм у северозападном делу наоса, онда су у задужбини светог Симеона и његових синова око 1208/1209. била насликана петорица светих лекара. Поред ликова светог Козме, светог Пантелејмона и светог Дамјана на северном зиду,[533] на северозападном поткуполном пиластру и суседном испусту могу се уочити ликови још двојице врача. Један од њих сасвим је сигурно свети Кир. На слоју сликарства из 1309-1316. године у Жичи, који неким детаљима свога програма одражава решења из времена краља Стефана Првовенчаног, представе тројице светих лекара нашле су се на западном зиду некадашње припрате,[534] док су на западном зиду наоса Милешеве била насликана петорица врача.[535] Исти број ликова светих бесребрника поновиће се и у Сопоћанима, али је у маузолеју краља Уроша значајније промењено њихово место у програму. Уместо у западном делу наоса или припрати, представе светих врача добиле су место на зидовима певничких простора.[536] Тај нови положај ликова светих лекара у програму рашких цркава среће се и у Градцу, где оштећеност сликарског ансамбла, нажалост, дозвољава само да се на западном зиду јужне певнице разазнају делови фигура двојице бесребреника. Ипак, судећи према распореду

[530] У непосредну идејну везу са архијерејским троном М. Радујко и Б. Тодић доводе и неке друге представе у јужној певници. Cf. ibidem, 150-161; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина,* 171.

[531] Обичај представљања светих лекара у паровима заснивао се на подацима из њихових житија: Козма и Дамјан били су рођена браћа (и римски, и азијски и арапски пар), Јермолај и Пантелејмон учитељ и ученик, а Кир и Јован другови и састрадалници (cf. L. Deubner, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung,* Leipzig 1907, 87-96, 208-217, 218-225; A. J. Festugière, ed. trans., *Sainte Thècle, Saints Côme et Damien, Saints Cyr et Jean (extraits), Saint Georges,* (Collection grecques de miracles), Paris 1971; Syn. CP, col. 144-146, 185, 433-435, 791, 843, 847-848). Иако култови светих Сампсона и Диомида нису били повезани заједничким житијем, њихове представе су, несумњиво под утицајем обичаја који је важио за друге свете лекаре, у зидном сликарству веома често чиниле пар. Cf. Војводић, *Прилог,* 96 н. 12.

[532] Осам светих врача насликано је, рецимо, у своду северне просторије олтара цркве Светог Петра у месту Ареи на Китери (Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα,* 276-277, 248-279) или у Светим анаргирима у Костуру – где су свети Козма и Дамјан као патрони били представљени два пута (Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά,* 24-25). Представе осморице светих лекара срећу се и у Кучевишту, али су оне све насликане као попрсја у другој зони живописа (Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса,* 132).

[533] Николић, *Конзерваторски запис,* 76.

[534] Живковић, *Жича,* 27, 31.

[535] Живковић, *Милешева,* 32, 34, где нису тачно препознати сви светитељи. На основу иконографске анализе и логике парног приказивања светих лекара може се закључити да су на западном зиду Милешеве били насликани, иза светог Стефана Новог, свети Козма, свети Дамјан (оштећено), свети Пантелејмон (уништено), свети Јермолај и свети Кир.

[536] Живковић, *Сопоћани,* 18-19. Свети Козма и Дамјан насликани су средином XIV века крај иконостаса у Светим апостолима у Пећи (Ђурић, in: *Пећка патријаршија,* 222), али је јасно, с обзиром на ново програмско решење у певницама, да се њихови ликови ту нису налазили на слоју живописа из XIII столећа.

тих фрагмената и физиономијама светитеља, на западном зиду градачке јужне певнице били су, као и у Сопоћанима, насликани свети Козма, Пантелејмон и Дамјан.[537]

Број и нарочито место представа светих лекара у храмовима православног света кретали су се током векова унутар прилично променљивих програмских оквира. Ликови бесребреника били су најчешће сабирани у групе од три до пет чланова, које су добијале место у различитим просторима цркава. Познато је много примера сликања таквих група у олтару, бочним деловима светилишта и у близини иконостаса, што је углавном била особеност тематских програма из X, XI и XII века. О обичају смештања ликова светих врача у сам олтар или непосредно испред њега сведоче, осим бројних кападокијских цркава, и Панагија Халкеонска у Солуну, Света Софија у Охриду, Свети Пантелејмон у Нерезима, Свети анаргири, Панагија Мавриотиса и Свети Стилијан у Костуру, Свети Спас у месту Кастро на Закинтосу, Евангелистрија у Јеракију,[538] као и многи други храмови.[539] У западним деловима наоса или у припрати представе светих лекара устаљују се тек током позновизантијског периода. Наравно, овде је у питању уопштена хронолошка подела која одражава само главни ток промена. Свети лекари били су приказивани у олтару или у његовој непосредној близини и у појединим храмовима XIII, XIV, па и XV века, нарочито оним провинцијским.[540] Чињеница је, ипак, да су у XI веку бесребреници сасвим ретко сликани у западном делу наоса или у припрати, као, рецимо, у Светом Луки у Фокиди или у Шакли килисе у Кападокији.[541] Крајем XII века појава представа светих врача у западном делу цркве постаје нешто чешћа, за шта као пример могу да послуже Свети Никола ту Касници у Костуру, Свети Михаило у Епано Буларијима (Мани), Епископи код села Ставри, такође у Манију, Курбиново или Панагија Аракиотиса на Кипру.[542] У XIII и нарочито XIV столећу смештање ликова бесребреника у западни простор наоса и у припрату било је већ сасвим уобичајено. Када су у питању поменута колебања и потискивање представа светих врача ка западним деловима храма, веома је упутан позновизантијски пример из Перивлепте Охридске. Тамо су двојица мање угледних светих врача – Кир и Јован – била приказана на улазу у проскомидију, док су тројица најзначајнијих – Козма, Пантелејмон и Дамјан – добила место у припрати.[543] Нећемо се задржавати на разлозима те изразите програмске покретљивости ликова бесребреника, нити на тумачењу смисла њиховог појављивања у појединим просторима храма. За разумевање решења у српским споменицима, па и у самом Ариљу, то није неопходно. Померање ликова светих врача из западних ка источним деловима рашких храмова било је, на неки начин, у супротности са владајућим развојним токовима у византијској црквеној уметности. У Ариљу су, рецимо, представе двојице значајних светих лекара – Пантелејмона и Јермолаја – „закорачиле" и у главни део олтарског простора, што би много више приличило тематском програму неке цркве из средњовизантијског периода него сликарству храма с краја XIII века. Особени токови развоја програма на локалном нивоу очевидно су имали пресудну улогу у формулисању таквог решења.

Појава светих врача у средишњем делу рашких храмова из друге половине XIII века била је само још једна од последица умножавања српских историјских тема у најнижој зони западног травеја и припрате у поменутим црквама. Потиснути са осталим светитељима ка истоку, ликови светих бесребреника у Сопоћанима и Градцу нашли су се у певничким просторима, да би у Ариљу, због своје бројности и нарочите оптерећености програма у најнижој зони певница, били померени у рубне делове цен-

[537] На основу теренских истраживања.

[538] Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 79, n. 89-90, 94 (где се скреће пажња и на неколико ранохришћанских цркава), 115, 119-120, 123, 129, 133, 135, 145, 150, 179, 193, 197, 206, 230; 259, 264, 274, 275, 286, 319-320, 322, 345; Миљковиќ-Пепек, *Материјали III*, 15; Sinkević, *Nerezi*, 46.

[539] Поменимо бар још Светог Стефана у Костуру (пролази из главног дела олтарског простора у проскомидију и ђаконикон – белешке са терена) и гробљанску цркву у Рили (cf. Л. Прашков, *Новооткрити стенописи от края на XII, началото на XIII век в гробищната църква в град Рила*, Проблеми на изкуството 3, София 1998, 4, обр. 4-5 – где је на слоју сигурно старијем од краја XII века насликан лик светог лекара Дамјана, којег аутор погрешно идентификује. За датовање живописа у Рили cf. Б. Пенкова, *Образът на св. Патапий в новооткритите стенописи от XII в. в гробищната църква в град Рила*, Проблеми на изкуството 1, София 2001, 9-12).

[540] Cf. Albani, *Chrysaphitissa*, 32-33, 38-39, 54-55, 58, Abb. 10; Драндакис, *'Από τίς τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν*, 212-213; *Byzantinisches Kreta*, 351, 432-433; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 279; Царевская, *Новые данные*, 423; И Спатаракис, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς 'Αγ. Τριάδας στό ὁμώνυμο χωριό τοῦ Ν. Ρεθύμνου καί οἱ εἰκονογραφικές ἰδιαιτερότητές τους*, Αντίφωνον, 283; Цигаридас, *Τοιχογραφίες*, 82, εἰκ. 41; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 79, n. 91-93); Димитрова, *Манастир Матејче*, 192-193, 196, 260.

[541] Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, 23; Restle, *Kleinasien*, II, no. II, Abb. 25, 34-35, 412-42.

[542] Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 52; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 179, 431; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 240-245, sch. 3, nos. 79-81; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 124-125.

[543] Cf. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50, 51; Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 83.

тралног травеја. Значај култова појединих светих лекара творци иконографског програма доводили су, при томе, у најужу везу са хијерархијом и функцијом расположивог простора. Двојица најзначајнијих светих врача, Козма и Дамјан,[544] добили су најистакнутије место – у најнижој зони западног пара поткуполних пиластара – и обележавају неку врсту „пропилеја" у средишњем делу храма. Они на тај начин повезују српске историјске представе са светитељским хоровима из певница. Свети Пантелејмон и Јермолај, други по рангу, насликани су умањених димензија у другој зони источног пара пиластара. Ова двојица бесребреника нашла су се, у ствари, над иконостасом и зашла у простор олтара, на шта је могла утицати и чињеница да је свети Јермолај према житију имао свештенички чин.[545] Издвојени од осталих светих врача, Пантелејмон и Јермолај били су насликани у тријумфалном луку, изнад пролаза у олтар Панагије Кере на Криту (XIII в.), док су се у цркви светог Лазара у Тиквешу и храму Светог Јована Претече код Аксоса (Крит) њихови ликови нашли у самом светилишту.[546] На исцелитељску моћ бесребреника Кира, Јована, Сампсона и Диомида у Ариљу подсећају попрсја у медаљонима при врху треће зоне живописа.

Слабо обједињена скупина светих лекара истицала се, дакле, у ариљском тематском програму више бројношћу чланова него местом које су заузимали у програму цркве. Представе осам бесребреника чине убедљиво најшире заступљену категорију светитеља у веома пробраном светачком збору средишњег дела моравичке катедрале. Такав изузетан значај дат је светим врачима највероватније по изричитом захтеву самог ктитора ариљског храма – краља Драгутина. Да је тај српски владар осећао нарочиту оданост према култу светих лекара, уверљиво сведоче и фреске сачуване на зидовима краљеве капеле у Ђурђевим ступовима код Раса. Свети врачи у Драгутиновој капели представљају, такође, најбројнију светитељску групу, сачињену од пет чланова, а насликани су у непосредној близини владарских портрета на западном зиду невелике просторије.[547] Истицање ликова бесребреника у задужбинама краља Драгутина у науци је доведено у везу са краљевом тешком повредом ноге, задобијеном услед пада с коња.[548] Због те повреде краљ Драгутин је, према сведочењу архиепископа Данила II, био принуђен да српски престо уступи млађем брату. Нада у оздрављење уз помоћ светих лекара и захвалност за учињено исцељење заиста су могли послужити као снажан мотив побожном српском владару да у Ђурђевим ступовима и скоро деценију и по млађем Ариљу укаже изузетно поштовање светитељима познатим по својим чудима над болеснима и повређенима.

Представе у вишим зонама

а) *Пойрсја арханђела крај олйарске йреграде*

Непосредно поред ариљског иконостаса, у другој зони западне стране источног пара пиластара, била су, у виду пандана, насликана попрсја двојице арханђела. Михаило, од чије се представе очувао само фрагмент, добио је место на левој страни, то јест на североисточном пиластру (сх. 2, бр. 43), а Гаврило се нашао наспрам њега, на десној страни, јужно од олтарске преграде (сх. 1, бр. 38).[549] Такав међусобни положај представа главних арханђела, хијерархијски условљен, одговарао је древној и широко поштованој традицији у распоређивању њихових ликова.[550] Обичај приказивања арханђела Михаила на левој, а Гаврила на десној страни био је поштован и онда када су њихове представе укључиване у шире иконографске целине, попут сцене *Сабора арханђела*, или када су окруживале Христа и Богородицу.

[544] О снази култова појединих светих лекара убедљиво сведочи редослед њихових помена у литургијским молитвама и молитвама из обреда јелеосвећења. Cf. Дмитріевскій, *Ойисаніе*, II, 143, 187, 262; Красносельцевъ, *Маѳеріалы*, 11-13, 20; С. Муретовъ, *Последованіе йроскомидіи, великаго входа и йричащенія вь славяно-русскихь служебникахь XII-XIV вв*, Москва 1897, 26-27; Грујић 3-I-65, fol. 67ʳ.

[545] Syn CP, col. 843.

[546] Cf. *Byzantinisches Kreta*, 432-433; Б. Бабић, *Пећинска црква свеѿог Лазара у Тиквешу*, ЗЛУ 3 (1967), 162-163, ск. 1; Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, 71-72, εἰκ. 74. Лик светог Јермолаја приказиван је у светилишту византијских цркава и самостално (cf. Пивоварова, *Фрески церкви Сйаса на Нередице*, 125, 194 (чертеж 2. раз. L-K, 66); Michaïlidis, *Saint-Jean le Theologien à Veria*, 470; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 165, no. 22, etc.

[547] Ђурић, *Исѿоријске комйозиције*, II, 137; Ђорђевић, *Кайела краља Драгуѿина*, 50.

[548] Djordjević, *Imagines clipeatae*, 20-21; idem, *Кайела краља Драгуѿина*, 51. У ту повреду не треба сумњати. Cf. С. Петровић, *Нешѿо о ойшѿим месѿима: Пад с коња*, in: *Словенско средњовековно наслеђе*, Зборник посвећен професору Ђ. Трифуновићу, Београд 2001, 443-446.

[549] Војводић, *Прилог*, 95.

[550] Mouriki, *Nea Moni*, II, 111; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 173.

Међутим, само место у храму на којем су насликани ликови двојице арханђела никако не представља програмски топос и стога заслужује посебну пажњу.

На улазу у олтарски простор, непосредно крај иконостаса, арханђели Михаило и Гаврило нису сликани ни у старијим српским ни у савременим византијским црквеним споменицима. Одговарајуће аналогије тој појави могу се пронаћи бар формално тек у рановизантијској уметности и у средњовизантијском сликарству далеке Кападокије. У византијским храмовима VI и VII века[551] и црквама у поменутој малоазијској покрајини, у којој је култ светих арханђела био изузетно развијен,[552] анђеоски начелници Михаило и Гаврило сликани су веома често на самој олтарској прегради или у њеној непосредној близини.[553] У неколико случајева у питању су биле стојеће фигуре постављене лево и десно од улаза у олтарски простор, што би одговарало програмској ситуацији у Ариљу. Представама светих арханђела, као и другим анђеоским ликовима постављеним на прилазима олтару византијских храмова, у науци је приписивана улога „чувара светилишта". Она је, надаље, довођена у везу са улогом „чувара храма", такозваних филакса (ὁ φύλαξ).[554] Међутим, ову потоњу функцију, која је подразумевала спречавање уласка у храм злим силама и грешницима, вршиле су превасходно фигуре арханђела приказане крај црквених портала или прозора.[555] Таквој улози била је најчешће прилагођена и иконографија „стражара" одевених у ратничку одећу с исуканим мачевима или свицима за уписивање добрих и злих дела људи који улазе у цркву. Насупрот томе, када су добијали место на прилазима олтару арханђели нису носили одећу и оружје ратника. На њима је тада обично сликана најсвечанија царска или друга дворјанска одећа, а у рукама су редовно имали владарске инсигније попут глоба, жезла и лабарума. Чини се да потпуна доследност у изостављању атрибута оружника на представама арханђела у близини светилишта јасно говори да се њихова појава и улога не могу поистовећивати са појавом и улогом „чувара храма", мада извесне сличности међу њима несумњиво постоје. И у самом Ариљу била је јасно подвучена иконографска разлика између арханђела Михаила на источном зиду припрате, који чува улаз у храм и одевен је у ратничко рухо,[556] и арханђела који стоје крај улаза у олтар са скиптром и глобом у рукама.[557] Право порекло и смисао приказивања арханђела Михаила и Гаврила у близини ариљске олтарске преграде требало би због тога потражити на другој страни.

Још у предиконокластичкој уметности појавиле су се апсидалне слике Христа цара или Богородице, тријумфалног типа, са дворском пратњом или стражом коју су чинила двојица арханђела.[558] И у том раном периоду догађало се да ликови арханђела буду измештени из саме апсиде и постављени на њене прилазе, најчешће на свод олтара или тријумфални лук који је одвајао светилиште од наоса.[559] Таква пракса је постала уобичајена непосредно након васпостављања култа икона. У то време настаје низ репрезентативних храмова попут Свете Софије у Цариграду, цркве Успења у Никеји, Светог Луке у Фокиди, Дафни и Неа Мони на Хиосу, у којима фронталне и хијератичне представе арханђела не чине јединствену композициону целину са Богородицом у апсидалној полукалоти, већ су померене на сводове и лукове, ближе олтарској прегради или у апсиде бочних делова светилишта.[560] Понекад је, као у Фокиди, удаљеност између Богородице и арханђела била толико повећана да је потпуно нарушена њихова просторна веза. С друге стране, изразита фронталност и одсуство молитвених гестова на представама

[551] F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II/2, Weisbaden 1974, 263-264; Лазарев, *Исшория*, сл. 61; *Νάξος*, 20, εἰκ. 5; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 80, n. 97.

[552] Габелић, *Циклус Арханђела*, 22-23.

[553] Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 16, 58, 126, 80, 173, 214-215, 230, 262, 260, 291, 325; Thierry, *Le portrait funéraire*, 583.

[554] Skawran, *The Development*, 44; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 80, n. 97, 214-215, 260, 262, 325; Thierry, *Le portrait funéraire*, 583.

[555] О томе cf. стр. 116 infra.

[556] Ibidem.

[557] Глоб у левој руци арханђела Гаврила у моравичкој катедрали обележен је крстом с криптограмом: Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς Ν(Ι)Κ(Α). Овако означен глоб јавља се у рукама арханђела одевених у царско рухо или хитон и химатион, а приказаних у различитим деловима цркве (cf. Пелеканидис, *Καστοριά*, pl. 29β, 63, 64α–β; Сычев, Мясоедов, *Фрески Сѿаса-Нередицы*, Т. XXII-1, 2; С. Кисас, *Умеѿносѿ у Солуну ѿочеѿком XIII века и милешевско сликарсѿво*, in: *Милешева у исѿорији срѿског народа*, Београд 1987, 46, сл. 5). О симболици крста с поменутим криптограмом v. Frolow, *IC XC NIKA*, 98-113; Walter, *IC XC NIKA*, 193-215.

[558] C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 28. О улози арханђела као царских гардиста cf.: A. Grabar, *L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, in: idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris 1968, 157; Mouriki, *Nea Moni*, II, 110; J. Valéva, *La Tombe aux Archanges de Sofia*, CA 34 (1986), 16.

[559] Cf. Лазарев, *Исшория*, сл. 61; *Νάξος*, 20, εἰκ. 5.

[560] P. A. Underwood, *The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, DOP 13 (Washington 1959), 235-243, fig. 1-9 (са старијом литературом); C. Mango, E. J. Hawkins, *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, DOP 19 (1965), 113-149; Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, 38, 119, 121, fig. 35, 66-67, pl. VI; Mouriki, *Nea Moni*, II, 109-112; Н. Хатзидакис, *Ὅσιος Λουκᾶς*, Атина 1996, 22, εἰκ. 9, 26. Maguire, *The Heavenly Court*, 250, 255, fig. 8, 14.

арханђела у Цариграду и Никеји показују да је и знатно мање померање ових ликова повлачило за собом извесне иконографске промене и слабљење веза са Богородичином фигуром.[561] Већи број сличних примера може се пронаћи како у византијској, грузијској или руској уметности XI, XII и XIII века[562] тако и у неким српским црквама из првих деценија XIV столећа – у Богородици Љевишкој, гробљанској цркви и католикону Хиландара, као и у Светом Никити.[563] За нас је нарочито занимљиво решење у Богородици Љевишкој, где су попрсја арханђела са жезлима и сферама у рукама била насликана у западној половини олтарског простора, знатно удаљена од усамљене Богородичине представе у конхи. Основни смисао представа арханђела као почасне дворске страже уз Богородицу или Христа у таквим случајевима није се, изгледа, битније мењао, али је ширење првобитне апсидалне слике тријумфа у простор и преобраћање иконографског решења у програмско учинило да се симболика царске дворнице пренесе на читав простор олтара. Постављене у неким кападокијским црквама још корак ближе западу, крај олтарске преграде или на њој, представе светих арханђела давале су овој симболици сасвим јасан израз. Занимљив пример „извлачења" попрсја четворице арханђела на саму олтарску преграду сачувао се и у Грузији, у цркви Свете Варваре у месту Ке.[564]

Сигурно је да у складу с поменутом симболиком треба разумети и појаву попрсја арханђела Михаила и Гаврила, са жезлом и сфером у рукама, пред улазом у олтарски простор моравичке катедрале.[565] Због оштећености живописа у највишој зони олтарске конхе није извесно да ли су Богородичиној представи у полукалоти биле придружене представе анђеоских начелника. Но, чини се да постављање ликова двојице светих арханђела на источни пар пиластара не би требало доводити у везу са могућим изостављањем њихових представа у апсиди. У питању није само знатна просторна удаљеност већ и разлика у зонама. Стога је арханђелска попрсја у другој зони на пиластрима и Богородичину представу у полукалоти конхе било готово немогуће разумети као делове јединствене програмске и идејне целине. У сваком случају, арханђели се у Ариљу јављају као царски скиптроносци који бдију над престоном двораном небеског цара,[566] то јест над олтаром с часном трпезом, стојећи крај иконостаса као пред вратима неба[567] или „катапетазмом Божијом".[568] Приметимо у вези са тим да су на месту на којем се у Ариљу налазе попрсја арханђела, дакле крај иконостаса, у другој зони живописа, испод представа арханђела и Богородице из *Благовести*, у цркви Светог Николе на Липни близу Новгорода била насликана два херувима.[569]

б) Парови и груӣе мученика

У складу са обичајем, који је био широко поштован при украшавању византијских и српских средњовековних храмова, у вишим зонама ариљске цркве насликано је неколико светитељских група и паро-

[561] У никејској цркви, рецимо, представе анђеоских редова биле су идејно повезане и са представом Хетимасије у темену олтарског свода. Cf. Maguire, *The Heavenly Court*, 255, fig. 14; C. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998), 123, fig. 2-3.

[562] Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 173, 230, 260; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, *Росӣиси художника Тевдоре*, 10; Velmans, *La peinture murale*, 160; eadem, *L'Image da la Déisis*, 60, 71, fig. 5, 16; I. Khipshidze, *Some Specific Image Features of Archangels in the Mediaeval Painting of Svaneti*, in: *II^e Simposium international sur l'art géorgien*, Tbilisi 1977, 1-17 (засебна свешчица); T. Velmans, A. Alpago Novello, *Miroir de l'invisible*, Milano 1996, 34-37, fig. 22-24; Пивоварова, *Фрески церкви Сӣаса на Нередице*, 35, илл. 178, 179, 185; Царевская, *Новые данные*, 423, сл. на стр. 414, 415, 417, 419.

[563] Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 116-117, T. VIII; Djurić, *La peinture de Chilandar*, 57, fig. 20; Марковић, *Првобиӣни живоӣис главне манасӣирске цркве*, 222; Миљковиќ-Пепек, *Делоӣо*, 54, н. 258. Важно је приметити да су у Светом Никити двојица арханђела у царској одећи добила место у своду пред апсидом, иако су у самој конхи крај Богородице већ била насликана два анђела.

[564] Cf. Velmans, *L'église de Khé*, 78, fig. 8.

[565] О глобу као инсигнији cf: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, 23-39, 155-156; P. E. Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftzeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum „Nachlesen" der Antike*, Stuttgart 1958. Иако држи жезло и глоб у рукама, арханђел Гаврило у Ариљу на себи има хитон и химатион, украшен раскошним клавусима и наруквицама, па тако обједињује два типа анђеоских представа када су орнат и инсигније у питању (cf. Maguire, *The Heavenly Court*, 255-257).

[566] Cf. G. J. Deckers, *Konstantin und Christus. Der Kaiserkult und die Entstehung des monumentalen Christusbild in der Apsis*, in: *Costantino il Grande dall'Antichità all'Umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Tomo I, Macerata 1992, 357-362. Попут неких знатно старијих црквених писаца, свети Климент Охридски у свом најпопуларнијем делу, *Похвалном слову арханђелима Михаилу и Гаврилу*, назива арханђела Михаила „скиптроносцем јединосуштне и нераздвојиве Тројице", који „престолу Божијем достојно предстоји". Cf. Климент Охридски, *Съчинения*, I, 281-282.

[567] О симболици олтара као „неба небеса" у делима светих отаца cf. H. J. Schulz, *Symbolik des orthodoxen Christentums*, in: *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*, Stuttgart 1962, 189; Г. К. Вагнер, *Визанӣийский храм как образ мира*, ВВ 47 (1986), 169-170; М. Ђ. Томасовић, *Хришћански храм (Тумачење храма с ӣравославне ӣачке гледишӣа)*, Богословље XXXIV [XLVIII], св. 1-2 (1990), 15-18.

[568] Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, 346.

[569] Cf. Ю. Дмитриев, *Церковъ Николы на Лиӣне в Новгороде*, in: *Памяӣники искуссӣва разрушеные немецкими захваӣчиками в СССР*, Москва-Ленинград 1948, 70.

ва. На странама западног пара поткуполних пиластара и на бочним зидовима западног травеја нижу се фигуре или попрсја светих Сергија и Вакха (сх. 1-2, бр. 30, 33), Мине, Виктора и Викентија (сх. 1-2, бр. 40-42), петозарних мученика (сх. 1-2, бр. 31, 32, 100-102), затим Гурије, Самоне и ђакона Авива (сх. 2, бр. 103-105), као и браће Флора и Лавра (сх. 1, 2, бр. 106, 107). Том скупу мученика била су придружена и веома оштећена или уништена попрсја светитеља у медаљонима, насликана на северном и јужном зиду западног травеја (сх. 1-2, бр. 96-99), и на западној страни западног поткуполног лука (сх 1-2, бр. 89-95). Врло је вероватно да су у питању били такође мученици прослављани у пару или групама. На источној страни југозападног пиластра, на прилично истакнутом месту у другој зони, нашао се, међутим, лик светог Александра (Солунског?), мученика који је имао потпуно самосталан култ.

Овакав избор светитеља у вишим зонама ариљског наоса и место које су добили у програму не одликују се већим необичностима. У складу са значајем својих култова сви ти мученици били су често сликани у храмовима расејаним широм православног света, где су најчешће добијали место управо у вишим зонама живописа. Као део општег источнохришћанског уметничког наслеђа, њихове представе увођене су већ у програме најстаријих српских цркава. Само по изузетку локални развој култова неких од поменутих светитеља утицао је на изразитије истицање њихових представа у тематским програмима средњовековне Србије. Тако се ликови светих Сергија и Вакха, чије би многобројне представе у храмовима у Византији и земљама у њеном суседству било готово немогуће побројати,[570] срећу већ на потрбушју западног поткуполног лука Студенице,[571] а затим и у трећој зони западног пара пиластара милешевског наоса.[572] И док је таквим местом у вишим зонама западног дела централног простора Студенице, Милешеве и Ариља представама Сергија и Вакха био одмерен значај какав су добијале и у многим византијским храмовима, однос према њима у Богдашићу и Градцу био је знатно другачији. Под утицајем снажног култа који се у српском Поморју ширио из цркве Светог Сергија и Вакха на Бојани,[573] а затим и из Скадра и Котора, двојица светитеља су у Богдашићу насликана у најнижој зони јужног зида јужне певнице.[574] У задужбини краљице Јелене Анжујске њихови ликови нашли су се на још угледнијем месту, у непосредној близини иконостаса.[575] До Градца је култ светог Сергија и Вакха могао да продре из приморја, и то у свом најизразитијем виду, захваљујући ктиторки – краљици Јелени – која је управљала тим делом српске државе. Међутим, ни пре ни после осликавања Градца у храмовима старих рашких области култ светих Сергија и Вакха није оставио тако значајног трага. У Рашкој он није излазио из оквира утврђених у програмима цркава православног света.[576] Без битнијег утицаја на такво стање била је изгледа и околност да су се делови реликвија двојице светитеља чувале у Милешеви. На основу Службе преносу моштију светог Саве, у којој се истиче да је тело српског светитеља положено у *цркви Христовој* крај мученика Сергија и Вакха,[577] Радослав Грујић је закључио да су се делови њихових моштију морали налазити у Милешеви још пре 6. маја 1237. године.[578] Нажалост, сликарство милешевске спољне припрате, у којој је почивало тело светог Саве, у највећем делу је уништено. О развијености и значају култа светих Сергија и Вакха у самој Милешеви може се зато размишљати са знатно мање сигурности.

[570] Хатзидакис, *Ὅσιος Λουκᾶς*, 22; Mouriki, *Nea Moni*, II, 38, 66-67; Миљковиќ-Пепек, *Материјали III*, 7, сл. 3; Millet, *Daphni*, pl. X/4, XI/3; Restle, *Kleinasien*, Band II, no. 18, 22, 24, Band III, no. 48, 56, 60, 62; Stylianou, *Cyprus*, 55, 122; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 159, 292, 295, fig. 71-72; Skawran, *The Development*, 176; Talbot-Rice, *Haghia Sophia*, 142-143, fig. 105, 106, pl. 60b-c; Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, 52, сл. 51; Albani, *Chrysaphitissa*, 34, 40, 73; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50; Д. Каломиракис, *Ἑρμηνευτικές παρατιρήσεις στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ 15 (1991), 206; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, 163, εἰκ. 93-94; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153, 250; vol. 2, pl. 313b; vol. 3, pl. 516-518; Константиниди, *Ὁ ναὸς τῆς Φανερωμένης*, 67, 113, Σχ. 9, etc.

[571] Николић, *Конзерваторски запис*, 75, 76.

[572] Petković, *La peinture*, II, pl. XVI; Живковић, *Милешева*, 22-23.

[573] О култу светих Сергија и Вакха у Поморју cf. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 29-30.

[574] Ibidem, 29.

[575] На основу још необјављених теренских истраживања предузетих са проф. др Иваном Ђорђевићем и мр Миодрагом Марковићем.

[576] У Грачаници, цркви необично развијеног програма, фигуре светих Сергија и Вакха нашле су се у најнижој зони западног дела наоса (cf. Тодић, *Грачаница*, 95, 84), међу представницима многих других светитељских група. Нарочито истакнуто место у програму двојици мученика из Росафе додељено је, међутим, у Светом Никити, подигнутом ван граница рашких области (cf. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 56).

[577] Cf. *Србљак*, I, 66-67; *О Србљаку*, 273-274 (текст Ђ. Трифуновића). Занимљиво је да се памјат светоме Сергију и Вакху нашла међу пробраним службама у најстаријем српском празничном минеју, САНУ 361 (средина XIII в.), али је могуће да је њихов помен преузет из грчког изворника тог рукописа (Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија*, 21-23, н. 1).

[578] Р. Грујић, *Свети Сава и мошти светог Срђа и Вакха*, ГСНД, књ. 15-16, н. д. 9-10 (Скопље 1936), 357-358. Присуство култа ових мученика у Милешеви посведочено је изгледа и једним извором с краја XIII века. Cf. Радојичић, *Књижевна збивања*, 139-140.

На основу уобичајеног, дакле не нарочито истакнутог места ликова ове двојице светитеља у наосу цркве принца Владислава, дало би се закључити само то да се у време осликавања старијег дела храма (око 1223) њихове реликвије вероватно још нису налазиле у милешевском манастиру.[579] Иначе, када је у питању величина, а самим тим и значај тих реликвија чуваних у Милешеви, такође се не може доћи до поузданих одговора. Требало би ипак приметити да се међу честицама светитељских моштију уграђеним у реликвијар Часног крста из атоског манастира Светог Павла, који је био начињен по жељи краља Владислава, нису налазили делови моштију светих Сергија и Вакха.[580] Ово запажање наводи на помисао да у Милешеви није био похрањен „велики део" реликвије светих Срегија и Вакха, те да због тога није дошло до добро познатог обичаја распарчавања моштију и уграђивања њихових честица у поменути реликвијар.

Када је реч о представама браће Флора и Лавра из Улпијане, другог светитељског пара чији је култ – бар историјски – био повезан са територијом старе српске државе,[581] тематски програми рашких цркава показују још мање колебања. Њихова појава и значај потпуно су саображени византијским традицијама.[582] У складу с тим, ова двојица светитеља добијају обично нешто мање истакнуто место од светих Сергија и Вакха. У Студеници су свети Флор и Лавр били насликани у потрбушју западног поткуполног лука, управо испод фигура Сергија и Вакха,[583] а у Милешеви и Светим апостолима у Пећи њихова попрсја у медаљонима нашла су се на бочним зидовима или потрбушју лукова централног дела наоса.[584] Смештени у другу зону западне стране западног пара пиластара, ликови светог Флора и Лавра из ариљске цркве само потврђују да, иако поштован, култ ова два брата клесара из Улпијане у средњовековној Србији није био посебно развијен и истицан. Чак и у пространој Грачаници, саграђеној недалеко од места у којем су живели и били погубљени ови „илирски" мученици, њихови ликови нису добили место у првој зони живописа.[585]

Од три поуздано препознате светитељске групе у вишим зонама наоса моравичке катедрале, најугледнија је била она коју су чинили такозвани петозарни мученици. Свети Евстратије, Авксентије, Евгеније, Мардарије и Орест били су често приказивани у византијским црквама, а снага њиховог култа утицала је на то да им се ликови понекад нађу у првој зони живописа, најближој очима верника.[586] Ипак, у српским храмовима XIII века ти светитељи редовно су сликани у вишим деловима црквених грађевина. Ликови петозарних мученика јављају се тако у медаљонима на јужној страни западног поткуполног лука Милешеве,[587] а као стојеће фигуре у трећој зони зидова централног дела наоса у Градцу.[588] Судећи према сачуваној представи светог Мардарија из друге зоне северног крака уписаног крста у Старој Павлици, петозарни мученици били су сликани и у вишим зонама овога храма.[589] Једино ће у двема српским црквама из друге деценије XIV века с веома развијеним програмима – Старом Нагоричину и Грачаници – али изгледа и у једном сасвим малом храму из истог периода – Прохору Пчињском – свети Евстратије и његови другови по мученништву добити истакнуто место у најнижој зони живописа.[590] О томе колико су у српском зидном сликарству XIII века били заступљени ликови представника друге две светитељске групе насликане у ариљском наосу имамо знатно мање података. С обзиром на то да су

[579] В. Ј. Ђурић је, међутим, био склон да поверује како су се реликвије светог Сергија и Вакха, то јест „честице моштију, ако не и њихов велики део, чувале и у манастиру Милешеви, вероватно од времена подизања цркве па све до XVI века"(cf. Ђурић, *Црква Св. Пешра у Богдашићу*, 30).

[580] Архимандрит Леонид, *Словено-срйска књижница на Св. Гори Айонској*, Гласник СУД 44 (1877), 279 н. 1.

[581] П. Мијовић, *Флор и Лавр – неимари и каменоресци из Улйијане*, Гласник Музеја Косова и Метохије 7-8 (Приштина 1964), 339-352; Р. Поповић, *Свеши Флор и Лавр мученици из Улйијане*, Богословље, год. XXXIV (XLVII), св. 1-2 (1990), 99-106.

[582] Cf. Stylianou, *Cyprus*, 55, 122, fig. 21; Restle, *Kleinasien*, II, no. 18, III, no. 35, 45, 48, 61; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 160, 259, 298, fig. 78-79; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 25, 52; Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манасшир*, 51-52, сл. 50, 51; Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, 50; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153, 249; vol. 2, pl. 301a-b; vol. 3, pl. 490-491; Лордкипанидзе, *Цаленджиха*, 90, Таб. 105-106, etc.

[583] Светитељ насликан у XIII веку на северној страни поменутог лука, наспрам представе светога Лавра, обновљене у XVI веку, није свети Теодор, како је мислио Радомир Николић (*Конзерваторски зайис*, 48, 75, 76), већ свети Флор (⟨ф⟩лѡр⟨ь⟩), о чему сведочи и иконографија ове представе.

[584] Живковић, *Милешева*, 14, 17, 18-19; *Пећка йашријаршија*, сл. 35.

[585] Тодић, *Грачаница*, 95, 247.

[586] Опсежну расправу о култу петозарних мученика, с најпотпунијим прегледом њихових представа у монументалном сликарству доноси Габелић, *Предсшаве Пешозарних мученика*, 193-196 (са старијом литературом). Cf. et Skawran, *The Development*, 159; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 431; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 30, 32.

[587] Живковић, *Милешева*, 22. Попрсја ових светитеља препознају се у Милешеви по особеној иконографији светог Јевстратија (...ию) и светог Мардарија. Cf. Габелић, *Предсшаве Пешозарних мученика*, 194.

[588] На основу теренских истраживања предузетих са проф. др И. Ђорђевићем и мр М. Марковићем.

[589] Живковић, *Павлица*, 46.

[590] Тодић, *Грачаница*, 88; idem, *Сшаро Нагоричино*, 77; Суботић, Тодоровић, *Сликар Михаило*, 133.

се представе светих Гурије, Самоне и ђакона Авива[591] или светог Мине, Виктора и Викентија[592] веома често јављале у византијском, па и познијем српском зидном сликарству,[593] морамо претпоставити да оне нису биле потпуно запостављене ни у живопису рашких цркава осликаних пре Ариља. У сваком случају, оштећеност и недовољна проученост великог броја до сада непрепознатих ликова у Студеници, Милешеви, Светим апостолима у Пећи, Сопоћанима и неким другим храмовима наводе на опрез. Представа светог Самоне насликана на северној страни западног лука у северном параклису Давидовице[594] јасно показује колико такав опрез може бити оправдан.

Међу представницима одабраних светитељских парова и група, распоређених у виду пандана на пиластрима и зидовима ариљског наоса, истакнут је и лик младоликог светог Александра, највероватније солунског мученика страдалог у доба Максимијана (сх. 1, бр. 39).[595] Од осталих поуздано препознатих светитеља у вишим зонама моравичке катедрале овај мученик издвајао се тиме што је, како смо већ поменули, једини имао самосталан култ. Пошто је поштованост светог Александра Солунског, као и других истоимених светитеља, у српској средњовековној средини била прилично запостављена,[596] његову појаву у пробраном хору ариљских мученика требало би довести у везу са вероватним солунским пореклом живописаца.[597] Ако овакве претпоставке о идентитету светитеља и пореклу уметника одговарају истини, значило би то да су сликари моравичке катедрале имали бар нешто слободе у избору и распореду ликова мученика у највишим зонама храма.

Портрети и представе Срба светитеља у западном травеју

Необично бројну групу ликова у најнижој зони живописа моравичке саборне цркве чине портрети и представе Срба светитеља, насликани мањим делом у припрати, а већим у западном травеју наоса. У питању је свакако најмонументалнија галерија историјских представа у нашој уметности XIII столећа. Заправо, у сразмери с развијеношћу тематског програма у којем се појавила и на чије је уобличавање битно утицала, та галерија се показује као једна од најдоминантнијих портретских целина у читавом српском средњовековном сликарству. Портрети и представе у ариљском наосу чине два иконографски издвојена скупа: замонашене чланове владарске породице, с једне стране, и највише представнике српске цркве, с друге. Владари монаси сабрани су у молитви око Христовог лика представљеног на западној страни југозападног пиластра (сх. 1, бр. 109). Свети Симеон Немања се, при том, нашао на северозападном пиластру, лево од Спаситеља (сх. 2, бр. 108), док су свети Симон – бивши краљ Првовенчани – затим свети Симеон – негдашњи краљ Урош I – и замонашена српска краљица Јелена Анжујска добили место на јужном зиду цркве (сх. 1, бр. 110-112). Сви Немањићи су полуокренути ка Христу и у благом наклону молитвено подижу руке. Низ свечаних ликова српских архиепископа започиње на источном крају се-

[591] Cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, 121, no. 23-25; Restle, *Kleinasien*, II, no. 18, 22, III, no. 35; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 225-226, 329; Skawran, *The Development*, 161, fig. 128-129; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 52, 95; Stylianou, *Cyprus*, 133, 183; Д. Мурики, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο*, ΔΧΑΕ 14 (1987-1988), 216-217. Драндакис, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 179, 431; idem, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κλένιας*, in: *Πρακτικὰ Β' Τοπικοῦ Συνεδρίου Κορινθιακῶν Ερευνῶν*, Атина 1986, 59, εἰκ. 4; Привалова, *Тимотесубани*, 34; Мавродинова, *Стенната живопис*, 49, рис. 55, 57; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 61, 70, εἰκ. 24; Albani, *Chrysaphitissa*, 33 n. 78, 39, Abb. 11; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153, 250; vol. 2, pl. 307a-308, vol. 3, 510-513; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, 138, πίν. 7, 40, 63, 64; Dufrenne, *Mistra*, pl. 11_{1-2}, etc.

[592] Cf. Restle, *Kleinasien*, Band II, no. 10, Band III, no. 48; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 273-274; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 159, 296-297, fig. 73, 75, 77; Sinkević, *Nerezi*, 72-73; Stylianou, *Cyprus*, 132, 182; Драндакис, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 179; М. Георгопулу-Меладини, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου εἰς Κύθηρα*, ΑΑΑ 8/2 (Атина 1975), 188, εἰκ. 7; Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, 54, сл. 57-58; Albani, *Chrysaphitissa*, 39, Abb. 10; Dufrenne, Mistra pl. 12_{25-26}; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, 160-161, εἰκ. 85-86; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153; vol. 2, pl. 302a-303; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 236-238; II, Pls. 96a-d, 97, etc.

[593] Свети Самона, Гурија и Авив сликани су у најнижој зони Старог Нагоричина (на основу бележака сачињених на терену са колегом М. Марковићем). За остале примере cf. Тодић, *Грачаница*, 84, 85, 95; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 161, 171, 174; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, 181; Петковић, *Преглед*, 297; Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 23-24). За представе светих Мине, Виктора и Викентија cf. Тодић, *Грачаница*, 88, 95; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 132, 174; Живковић, *Поганово*, 23.

[594] М. Ћоровић-Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, Саопштења 4 (1961), 132.

[595] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 607-610.

[596] Ibidem, 609. На известан опрез наводи, ипак, појава памјати светог Александра Римског (под 13. мајем) међу службама изабраним светитељима у најстаријем српском празничном минеју, САНУ 361, из средине XIII века (Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија*, 21-23, н. 1).

[597] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 607-610.

верног зида западног травеја, где је насликан свети Сава Српски праћен ликовима светог Арсенија и светог Саве II (сх. 2, бр. 119, 118, 117), а наставља се на северном делу западног зида представама светог Јоаникија I и светог Јевстатија I (сх. 2, бр. 116, 115). На јужном делу западног зида овом низу прикључени су портрети тадашњег српског архиепископа Јевстатија II, као и моравичког епископа Евсевија (сх. 1, бр. 114, 113). Сви архијереји српске цркве, за разлику од Немањића монаха, стоје у фронталном ставу. У левој руци држе јеванђеље, а десном благосиљају (Сава I, Сава II и Јоаникије I), придржавају кодекс (Арсеније, Јевстатије I и Евсевије) или моле (архиепископ Јевстатије II).

Молитвену поворку Немањића у форми „хоризонталне лозе" чине ликови тројице ктиторових предака по директној линији. Њима је придружена представа монахиње Јелене, бивше краљице и мајке краља Драгутина. До тако уобличеног низа довео је развој представа Немањића у оквиру ктиторских композиција какве су оне у Радослављевој капели у Студеници, Богородици Бистричкој, Сопоћанима, Градцу, Светоме Петру код Раса и капели краља Драгутина у Ђурђевим ступовима.[598] За разумевање групног портрета Немањића из ариљског наоса нарочито је значајан последњи у низу наведених споменика. У време настанка Драгутинове капеле број личности које је требало приказати нарастао је до те мере да се осетила потреба за прекомпоновањем дотада јединствене поворке. Предуги низ Немањића подељен је у две мање целине – групу монаха и групу световњака – које су Христу прилазиле с обеју страна,[599] а лик раније неизоставне посреднице – Богородице – изостављен је како би се композиција растеретила. До тога је могло доћи захваљујући порасту самосвести српске династије.[600] У несумњивој вези са дељењем поворке Немањића стоји, такође, појава портрета краљице Јелене на крају групе монаха, као и актуелних српских владарки – Кателине и Милутинове супруге. Њих не би било могуће логично укомпоновати у јединствени генеалошко-хронолошки низ Немањића владара. Чини се да је управо увођење ликова краљице Јелене и њене снахе Кателине у ктиторску композицију умногоме допринело стварању сасвим сличног решења са две одвојене групе Немањића већ у Благовештенској цркви у Градцу. Подела поворке ппроузроковала је и неке иконографске промене. Како је непосредна просторна веза између предака посредника и потомака ктитора у Драгутиновој капели била нарушена, приказани ликови више се нису држали за руке, а недвосмислени акт привођења замењен је заступништвом исказаним кроз молитвени гест благо подигнутих дланова.[601] Све те елементе завршне фазе развоја „хоризонталне лозе" Немањића срећемо и у Ариљу, где се, како примећује Светозар Радојчић, отишло и корак даље.[602] Поворке Немањића монаха и Немањића световњака овде су и просторно одељене и чине „две потпуно самосталне целине" у наосу и припрати.[603] Ни сама група монашких портрета не представља више јединствену поворку, јер је лик родоначелника династије издвојен на северозападном пиластру.

Скоро двоструко бројнији низ представа од монашког – немањићког – у најнижој зони западног травеја чине ликови седморице српских архијереја. Испрва, портрети највиших представника српске цркве јављали су се заједно с ликовима чланова владарске породице у оквиру ширих ктиторских композиција у припратама или капелама подигнутим у западном делу храмова. О томе сасвим јасно сведоче зидно сликарство Милешеве и Радослављеве капеле у Студеници.[604] У следећем раздобљу, по смрти и канонизацији Саве I Немањића, када нагло расте престиж Српске аутокефалне цркве, ликови српских архиепископа добијају знатно угледније, али за вернике мање уочљиво место у олтарском простору храма. У складу са добро познатим византијским обичајем, представа светог Саве као локалног архијереја укључена је, изгледа, већ у Светим апостолима у Пећи у *Литургијску службу отаца цркве*,[605] док су у протезису први

[598] Радојчић, *Портрети*, 15-17, 22-23, 27-28; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУ 6 (1970), 210-214; Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86-88.

[599] Радојчић, *Портрети*, 28.

[600] Светозар Радојчић не бележи ово изостављање Богородице, али истиче да су због „отцепљења" поворке посредника ктитори дошли у позицију да подносе модел непосредно Христу (ibidem). Заправо, у Драгутиновој капели тема посредништва није била потпуно потиснута већ је формулисана на нов начин. Тај нови, дискретнији вид истицања посредништва светих предака наставиће да живи кроз многе портретске целине и у време краља Милутина и краља Душана, када су у близини портрета српских владара приказивани њихови свети преци.

[601] О томе подробније cf. стр. 165-166 infra.

[602] Радојчић, *Портрети*, 30-31.

[603] Ibidem. Р. Николић је покушао да просторно раздвајање представа Немањића у Ариљу и „померање" владарских портрета из наоса у припрату објасни на основу неких догађаја из историје моравичке катедрале, али је то учинио на потпуно неприхватљив начин (cf. Николић, *Прилози тумачењу средњовековних натписа и записа*, 47).

[604] Радојчић, *Портрети*, 15-16, 20-21.

[605] Идентификацију поменутог лика као светог Саве Српског, одавно прихваћену у науци, оспорио је недавно С. Петковић, *Представа светог Саве Јерусалимског у олтару пећке цркве Светих апостола*, Саопштења 29 (1997), 55-63.

српски архиепископ и његов наследник Арсеније приказани како врше обред проскомидије.[606] Сопоћанској *Литургијској служби* прикључени су у главном делу олтарског простора сва тројица дотадашњих поглавара српске цркве – Сава I, Арсеније и Сава II.[607] Према претпоставци Сретена Петковића, у апсиди морачког параклиса Светог Стефана њима је још на првобитном слоју сликарства из XIII века био придружен и лик архиепископа Данила I.[608] На тај начин показивао се континуитет у трајању националне цркве, али се истовремено потврђивало и њено недвосмислено припадништво литургијској саборности читаве православне екумене.[609] Но, већ у Ариљу долази до нове промене места приказивања српских архијерејских ликова у програму живописа. Због пораста броја личности које су у међувремену столовале на српском архиепископском трону (све њих је било практично немогуће насликати крај чувених хришћанских отаца у апсиди храма), као и због жеље да се „архиепископски" низ прошири представама помесних епископа и јасније истакне пред очима верника, ликови српских архијереја премештени су у западни травеј наоса и у припрату.[610] Овакви низови ликова архиепископа и помесних епископа отада су били везани искључиво за сликарство српских катедралних седишта (Ариље, Богородица Љевишка у Призрену, Свети Петар у Бијелом Пољу, итд.). У епископским црквама они су одражавали древне традиције истицања континуитета у трајању најзначајнијих архијерејских седишта хришћанског света.[611]

На зидовима западног травеја моравичке катедрале ипак нису били приказани сви дотадашњи српски архиепископи. Изостављени су ликови Данила I, који је на чело српске цркве дошао по смрти Саве II, и Јакова, непосредног претходника тадашњег верског поглавара Јевстатија II. Према мишљењу Гордане Бабић, представа Данила I била је изостављена због тога што је овај архиепископ са „светитељског престола" био смењен „ради неке кривице", како сведочи писац *Живоша краљева и архиеџискоџа сриских*, и да је стога осуђен на заборав, то јест да је у његовом случају примењен древни обичај *damnatio memoriae*.[612] Не треба, међутим, губити из вида да је у „Даниловом зборнику" и овај архиепископ добио кратко житије у којем се каже да је он достојно управљао Христовом црквом и да се удостојио вечнога живота.[613] Поменимо, такође, да је Данило I насликан како служи са неколицином поглавара српске цркве у апсиди параклиса Светог Стефана у Морачи, где је његова представа можда била „преписана" са првобитног слоја из XIII века.[614] Под утицајем *Живоша владара и архиеџискоџа сриских* насликан је Данило I и у оквиру *Лозе сриских владара и архијереја* у славонском манастиру Ораховици 1594. године. На тој Лози он је означен као „четврти архиепископ".[615] У Ариљу, као и у Богородици Љевишкој, представа Данила I била је изостављена вероватно због оскудице простора, малог значаја и чињенице да он никада није био канонизован, а не због осуде и затирања успомене. Сигурни смо, с друге стране, да је Гордана Бабић била потпуно у праву када је изостављање лика архиепископа Јакова довела у везу с околношћу да је моравичка катедрала осликана тек неколико година након архиепископове смрти и да његов култ средином деведесетих година XIII века још увек није могао бити изграђен.[616] Да је светитељски статус почивших српских архипастира у Ариљу имао важну улогу при уобличавању низа њихових представа, сведочи и то што је у натписима који их прате, уместо официјелне титуле „преосвећени", на првом месту истакнута управо ознака светости.[617]

На крају низа српских црквених достојанственика, помало издвојено на јужном делу западног зида, насликана су двојица актуелних архијереја – архиепископ Јевстатије II и моравички епископ Евсевије.

[606] *Пећка џатријаршија*, 51-54, 56, сл. 11, 38.

[607] Живковић, *Соџоћани*, 14-15.

[608] Петковић (С.), *Зидна декорација џараклиса св. Сшефана*, 136, 146, сл. 6.

[609] О томе види стр. 103, нап. 696 infra.

[610] Према Кристоферу Валтеру, управо у померању ликова локалних архијереја из олтара ка западним деловима храма треба препознати жељу да се истакне особити статус неке националне цркве и традиција њених епархија (Walter, *Portraits of local bishops*, 16, 17).

[611] О тој традицији у Византији, на Западу и у Србији cf. Бабић, *Низови џоршреша*, 319-340, нарочито 335-340; Walter, *Portraits of local bishops*, 1-13. Наведеним примерима сабраним у поменутим студијама ваљало би придодати сведочанство о статуама три прва цариградска патријарха које је Константин Велики поставио једну до друге на престоничком форуму (cf. C. Mango, *The Art*, 16). Занимљиво је скренути пажњу и на праксу епископа Фараса у Нубији који су у току више векова били портретисани на зидовима своје саборне цркве (cf. S. Jakobielski, *Portraits of the Bishops of Faras*, in: *Nubian Studies. Proceedings of the Symposium for Nubian Studies*, ed. by J. M. Plumley, Cambridge 1978, 127-141).

[612] Бабић, *Низови џоршреша*, 322.

[613] Данило II, *Живоши краљева и архиеџискоџа сриских*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 275; *Данилови насшављачи*, 123. О околностима под којима је Данило I могао бити смењен са српског архиепископског трона cf. М. Антоновић, *О узроцима смењивања жичког архиеџискоџа Данила I*, ЗРВИ 34 (1995), 107-114.

[614] Петковић (С.), *Зидна декорација џараклиса св. Сшефана*, 136, 146, сл. 6.

[615] Р. Грујић, *Сшарине манасшира Ораховице*, Београд 1939, 27-33.

[616] Бабић, *Низови џоршреша*, 323.

[617] Ibidem.

Најзаслужнији за непосредни надзор осликавања цркве, епископ Евсевије је, уз самог ктитора, свакако имао кључни утицај на избор и распоред тема у својој катедрали. Не треба стога да чуди што је његов портрет добио изузетно угледно место крај живог поглавара српске цркве, а међу најзначајнијим српским светитељима. Успомена на двојицу његових непосредних претходника обележена је представама у припрати, о којима ће касније бити нешто више речи. Ликови осталих моравичких епископа нису сликани, као што се ни у Богородици Љевишкој није нашло места за представе неколицине најстаријих поглавара Призренске епархије.[618]

Разматрајући идејни смисао низова архијерејских портрета и представа у старом српском сликарству, Гордана Бабић је дошла до закључка да су они настали из потребе да се покаже трајност, а тиме и утемељеност аутокефалне српске црквене организације.[619] Када је само Ариље у питању, иста ауторка с правом закључује да „низ портрета не указује само на дугогодишње постојање српске аутокефалне архиепископије, већ и на њен углед", пошто се „већина њених вођа прославила примерним животом и многим чудима". Тиме им је „светитељска ореола била обезбеђена и углед трајно загарантован".[620] Низови портрета светих српских архиепископа пружали су, дакле, добре аргументе свакоме ко је на основу трајности и светитељског ауторитета српске црквене организације желео да покаже оправданост њеног постојања. Ту оправданост требало је итекако доказивати, пошто је аутокефалност српске цркве била озбиљно оспоравана у првим деценијама XIII века од охридског архиепископа Димитрија Хоматијана, а седамдесетих година истог столећа од самог византијског цара Михаила VIII Палеолога.[621]

Недавно је, међутим, Војислав Ј. Ђурић довео у питање оправданост тумачења низова архијерејских представа као засебне појаве. Сматрајући да се такви низови у српским и византијским храмовима никада, или скоро никада, нису јављали самостално већ у програмској вези са портретима владара, поменути истраживач настојао је да покаже како је између две групе представа постојала чврста идејна веза која је осмишљавала и оправдавала њихову појаву. Програмски обједињени низови портрета световних владара и црквених поглавара требало је, наводно, да илуструју темељну идеју византијске и српске политичке филозофије – симфонију цркве и државе, то јест духовне и световне власти.[622] Иако из много разлога морамо да останемо уздржани према наведеним становиштима В. Ј. Ђурића, на овом месту се не можемо упуштати у подробније разматрање читавог низа сложених питања која је својим тезама покренуо истакнути истраживач. Ограничићемо се, стога, на покушај да његове основне закључке проверимо на примеру портретских низова у моравичкој катедрали.

Пођимо најпре од запажања да у ариљском наосу Немањићи нису приказани као владари, већ као испосници у великосхимничкој ризи, скрушених молитвених ставова и гестова, са својим монашким именима истакнутим на почетку натписа. Након тог запажања нужно се намеће питање: зар су ликови оних што су на ариљским фрескама узвеличани, јер су се одрекли овоземаљске власти и обрели у окриљу монаштва, заиста требало да послуже као „слика" врховне световне власти, постављена наспрам низа архијерејских представа који би симболизовао црквену власт? Нама се чини сасвим изгледним да се при било каквом представљању византијског учења о симфонији двеју власти, у улози главних представника „царске" идеје не би могли појавити ликови „владара монаха", оних што су одбацили краљевску власт и потчинили се црквеној јерархији. Учење о симфонији[623] подразумевало је остварење идеала садејства и хармоничног деловања световне и духовне власти у различитим доменима људског живота, а не њихо-

[618] О представама епископа у Призрену cf. Бабић, *Низови портрета*, 324-327.

[619] Бабић, *Низови портрета*, 321, 323, 339-340. Cf. et Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 62-64.

[620] Бабић, *Низови портрета*, 323.

[621] За историјски контекст и суштину ових оспоравања cf. С. М. Ћирковић, *Православна црква у средњовековној српској држави*, in: *Српска православна црква 1219-1969. Споменица о 750-годишњици аутокефалности*, Београд 1969, 40; Б. Ферјанчић, *Аутокефалност Српске цркве и Охридска архиепископија*, in: *Сава Немањић – Свети Сава*, 65-72; Д. Богдановић, in: *Историја српског народа*, 320-321; С. Ћирковић, in: ibidem, 354; Ј. Мејендорф, *Свети Сава, Охрид и Српска Црква*, Богословље XXXV (XLIX), св. 1-2, (1991), 86-89; Калић, *Српски државни сабори у Расу*, 30-31.

[622] Djurić, *La symphonie*, 203-210, 217-223.

[623] О византијском учењу о симфонији царства и свештенства које прихватају и православни словенски народи cf. Сокольскій, *О характерѣ и значеніи Эпанагоги*, 28-54; Вернадскій, *Византийскія ученія о власти царя и патриарха*, 152; С. Троицки, *Црквено-политичка идеологија Светосавске Крмчије и Властареве Синтагме*, Глас САН 212 (1953), 155-202; S. Šarkić, *Pravne i političke ideje u istočnom rimskom carstvu*, Beograd 1984, 135-262; D. Bogdanović, *Politička filosofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije XVI (Beograd 1988), 10-11; М. М. Петровић, *Сагласје или „симфонија између цркве и државе у Србији за време кнеза Лазара*, in: idem, *О Законоправилу или Номоканону светога Саве*, Београд 1990, 73-98. Кратак преглед развоја идеје и праксе „диархије" цара и патријарха у Византији дао је Острогорски, *Однос цркве и државе у Византији*, 224-237.

во стапање и негирање као релативно одељених, односно „паралелних" моћи.[624] Посебан значај за правилно разумевање идејног смисла који стоји у основи ариљских портретских целина има питање односа између ликова актуелних српских владара и архиепископа Јевстатија II. Најодговорнији за остваривање идеала симфоније „царства" и „свештенства" били су, према схватањима Византинаца, управо василевс и црквени поглавар. Они су у највећој мери ово јединство и оличавали. Господ Исус Христос јавља се као Врховни законодавац, судија и управитељ црквено-државног организма, док цар и патријарх имају улогу његових органа и представника на земљи.[625] Требало је да се њих двојица у савршеној слози старају о сагласју унутар државно-црквеног организма ради општег благостања поданика. При томе је први управљао државом по законима, а други црквом на основу канона.[626] У оквиру ликовне илустрација учења о симфонији двеју власти у једној српској цркви очекивало би се, због тог разлога, најнепосредније програмско повезивање портрета актуелног краља и архиепископа. Такво решење било би у потпуном складу и с илустрацијама идеје о симфонији у самој византијској уметности.[627] У Ариљу, међутим, не само да слична програмска и идејна веза између портрета краљева Милутина и Драгутина, с једне стране, и лика архиепископа Јевстатија, с друге, није назначена него су њихове представе потпуно одвојене и насликане у двема различитим просторијама. Творцу ариљског иконографског програма било је, очигледно, важније да програмски обједини портрете српског архиепископа и моравичког епископа него да успостави идејну везу између представа врховног световног и врховног верског поглавара у држави. Када су се средином XIV века, пред освит проглашења српског царства и патријаршије, у живопису српских храмова заиста појавиле ликовне целине које су величале јединство и усаглашеност световне и духовне власти, оне су се заснивале управо на заједничком приказивању портрета државног господара – краља, односно цара Душана – и црквених поглавара – српског архиепископа Јоаникија II или охридског архиепископа Николе.[628]

Тези о симфонији царства и свештенства, као идеји која је наткрилила српске историјске представе у западном делу Ариља, не противречи само иконографија ликова бивших владара и одељеност портрета актуелних српских краљева од представа српских архиепископа. Та теза је у несагласју и са одељеношћу ликова владалачких предака – Немањића монаха – од краљевских портрета у припрати. Иако се портрети владара у нартексу на известан начин идејно надовезују на портретску скупину у наосу, као што се сликарство припрате уопште надовезује на тематски програм главног дела цркве, они ипак не чине јединствену програмску и иконографску целину са поворком замонашених Немањића. Подсетимо на овом месту да је још Светозар Радојчић тумачио портрете и представе из ариљског наоса и припрате као два различита „циклуса портрета" или „две потпуно самосталне целине".[629] Насупрот њему, Николај Љвович Окуњев испрва је све ове портрете видео као јединствену „процесију", из које је искључио само ликове светог Симеона и синова краља Драгутина.[630] Нешто касније руски истраживач у знатној мери мења своје мишљење и закључује како портрети владара у припрати „образују једну у себе затворену композицију, само смисаоно повезану с првом групом портрета представника старијег покољења".[631] Портрете у припрати као засебну целину видели су, такође, Мирјана Ћоровић-Љубинковић и Иван М. Ђорђевић.[632] Мада су у новије време била изношена и сасвим другачија мишљења,[633] сигурни смо да у прилог тумачењу поменутих истраживача говоре многи програмски и иконографски детаљи.

У односу на ликове предака у наосу, портрети краљева Милутина и Драгутина и краљице Кателине представљају засебну и „затворену" иконографску јединицу не само зато што су смештени у пуним зидом

[624] О томе да Епанагога, као и старији законски споменици који говоре о симфонији, не допушта могућност обједињавања и стапања двеју власти у некој овоземаљској личности cf. Grabar, *L'empereur*, 175-176.

[625] Cf. Сокольскій, *О характерѣ и значеніи Эпанагоги*, 33; Вернадскій, *Византійскія ученія о власти царя и патріарха*, 154.

[626] Према Епанагоги, том кључном тексту за разумевање учења о симфонији, држава се, слично човечјем телу, састоји из делова и чланова од којих су најважнији и најнеопходнији цар и патријарх, па зато мир и благостање поданика зависе од једномишља и сагласја царске и патријаршијске власти (Сокольскій, *О характерѣ и значеніи Эпанагоги*, 29) .

[627] *Anthologie grecque*, Part. I: *Anthologie Palatine*, Tome I (Livres I-IV), Texte établi et traduit par P. Waltz, Paris 1960², 106, p. 41; P. G., t. 120, col. 1183; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 211; В. Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва 1971, 96; A. Pertusi, *Insigne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza Bizantina*, in: *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, II, Spoleto 1976, 542-543.

[628] Војводић, *Портрети*, 293-294; Djurić, *La symphonie*, 210-214.

[629] Радојчић, *Портрети*, 30.

[630] Cf. Окуневъ, *Портреты*, 82, 84-85.

[631] Окуневъ, *Арилье*, 238.

[632] М. Ћоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старинар, н. с. 7-8 (1956-1957), 79; Ђорђевић, *О портретима у Ариљу*, 139.

[633] Cf. Djurić, *La symphonie*, 207 (који се углавном враћа на првобитна тумачења Н. Л. Окуњева); Тодић, *Српске фреске с краја XIII*

одвојену просторију припрате већ и зато што се јасно издвајају ставовима и гестовима, а окупљени су око засебног идејног средишта. За разлику од Немањића монаха у наосу, Немањићи владари у припрати стоје фронтално и усмерени су ка полуфигури Христа насликаној при врху композиције. Господу се приноси образ храма уз посредништво светитеља патрона, приказаног на јужном делу источног зида припрате.[634] Такво иконографско решење ктиторске композиције, с умањеним ликом светитеља или Спаситеља „даропримца" приказаног изнад фронтално постављених „дародаваца", било је добро познато византијској уметности доба Палеолога. Оно је веома често примењивано и у Србији током XIV века. Нема због тога места претпоставци да краљ Драгутин приноси „модел цркве" фигури Христа којој се молитвено обраћају Немањићи монаси – фигури насликаној у суседној просторији.[635] Чини се, напротив, сасвим очевидним да ктиторска композиција у припрати није била замишљена као представа која иконографски комуницира с ликовима предака из наоса. О томе да се она не може схватити као иконографски „продужетак" генеалошког низа из наоса сведочи и распоред владарских ликова на њој. Према генеалошко-хронолошкој логици поворке из наоса, распоред представа краљева Милутина и Драгутина на јужном зиду припрате морао би бити обрнут. Уосталом, како смо већ приметили, лик краљице Јелене приказан на крају низа Немањића монаха на јужном зиду наоса, као ни портрет краљице Кателине у припрати, није могао бити укључен у неку континуирану поворку светих српских владара и њихових наследника. Значај за разматрање покренутог питања има и околност да у Ариљу није показано настојање да се успостави иконографска логика „продужених" низова ни у случају представа српских архијереја. Распоређивање њихових ликова у наосу започето је на источној страни северног зида западног травеја, да би било окончано портретом ондашњег моравичког епископа Јевсевија, на јужном крају западног зида. У припрати су се, насупрот било каквом хронолошком начелу, нашле представе које се односе на двојицу Јевсевијевих претходника. Оне су насликане на северном зиду нартекса, дакле у потпуном просторном дисконтинуитету у односу на лик актуелног епископа.

Таб. XXIV

Укажимо, најзад, на чињеницу да поворка монаха Немањића и низ српских архијереја не чине пандане ни у иконографском (ставови тела и гестови) ни у програмском смислу. Поред појаве ликова локалних епископа, логику двеју одвојених група фигура које би оличавале врховну световну и духовну власт, истичући идеју симфоније, нарушава и представа светог Симеона, насликана на северозападном пиластру. Лик родоначелника династије, најзначајнијег светитеља и најугледнијег монаха међу Немањићима нашао се тако, бар формално, на почетку низа архијерејских представа. Ослањајући се на нека старија схватања оваквог места Немањиног портрета у Ариљу,[636] Војислав Ј. Ђурић је разрадио тезу о томе да је свети Симеон, „родоначелник владајуће династије и 'зачетник' српског монаштва", приказан у Ариљу као „заступник двеју власти пред Христом, од кога су оне проистицале".[637] Остаје, при том, сасвим нејасно како се свети Симеон, ма колико био сматран „зачетником" српског монаштва, могао јавити у улози заступника власти црквене јерархије којој никада није припадао. Поставља се, затим, питање о каквој би то „симфонији" могло бити говора ако би се две власти сустицале у ауторитету једне личности.[638] Прихватање наведене тезе отежава и чињеница да се насликани српски архијереји својим гестовима не придружују молитви родоначелника династије Немањића. Верујемо, стога, да су за издвајање представе

века, 74. У својој најновијој књизи Бранислав Тодић је понудио знатно измењено тумачење ариљских портрета (cf. Тодић, *Срӣско сликарсӣво у доба краља Милуӣина*, 36-37).

[634] О томе детаљније на стр. 167-171 infra.

[635] Такву претпоставку изнео је Тодић, *Срӣске фреске с краја XIII века*, 74.

[636] Cf. Окуневъ, *Порӣреӣы*, 84-85; Радојчић, *Порӣреӣи*, 31; Окуневъ, *Арилье*, 239

[637] Djurić, *La symphonie*, 207. Слично схватање заступа и Бранислав Тодић, који истиче да је распоређивање ликова српских архијереја у Ариљу „неуобичајено за средњовековну уметност (здесна налево), како би се лик св. Саве нашао до св. Симеона Немање, који, обраћајући се Христу, њему препоручује не само своје наследнике већ, истовремено, и предводнике Српске цркве" (Тодић, *Реӣрезенӣаӣивни ӣорӣреӣи свеӣог Саве*, 233). Оваква аргументација је, међутим, неодржива. У најнижој зони живописа тематски распоред се није ишчитавао слева надесно већ од истока ка западу, па су се ликови светитеља или портрети историјских личности на северном зиду храмова и других црквених грађевина низали управо здесна налево. Када су српски портрети XIII века у питању cf. Радојчић, *Порӣреӣи*, 15, 20-21; В. Ј. Ђурић, *Порӣреӣи на каӣији Сӣуденице*, in: *Зборник Свеӣозара Радојчића*, Београд 1969, 106.

[638] Cf. нап. 139 supra. Истина је да су у Византији у појединим епохама преовладавале идеје о световном владару као Pontifex Maximus-у или „спољњем епископу", односно као врховном поглавару који има изразиту власт и у сфери духовног. Но, управо против таквих схватања, која се, наравно, нису никако могла односити на замонашеног владара, била је и усмерена мисао о симфонији двеју власти при управљању релативно одељеним доменима црквено-државног организма. Cf. Вернадскій, *Визанӣійскія ученія о власӣи царя и ӣаӣріарха*, 144-149; Острогорски, *Однос цркве и државе у Визанӣији*, 226-227, 231-233; Ж. Дагрон, *Цар и ӣрвосвешӣеник. Сӣудија о визанӣијском „цезароӣаӣизму"*, Београд 2001, 266-274, 348-361.

светог Симеона на северозападни пиластар постојали неки други разлози, који су били последица колико идејних толико и практичних императива. На необично место Немањиног лика у програму најниже зоне западног травеја у знатнијој мери морао је утицати недостатак простора. То је добро схватио још Николај Окуњев.[639] Да бисмо објаснили сву сложеност проблема пред којим су се нашли ариљски сликари, пажњу ћемо усмерити најпре ка средишњој представи овог дела храма – фигури Исуса Христа. Она је у оквиру деизисних целина организованих у попречној оси православних храмова током средњег века сликана по правилу на стубовима или пиластрима на јужној страни цркве. Пошто је у Ариљу поштован тај обичај, уз Спаситељев лик било је немогуће уклопити представе Немањића а да се битније не наруши логика низова портрета. Ако би, рецимо, Симеон Немања био насликан на челу поворке са јужног зида, лик краљице Јелене морао би се наћи на западном зиду окренут леђима портрету моравичког епископа Евсевија. То би, само по себи, представљало незграпно решење, а подразумевало би и раздвајање портрета оновременог српског архиепископа и моравичког епископа. Много једноставније и смисленије било је издвојити лик родоначелника династије на северозападни пиластар. Такво решење потпуно је саображено слици Деизиса, па се Немањино „моленије" пред Христом, у западном делу ариљског наоса, јавило као одјек Богородичиног заступништва пред Господом, приказаног на источном пару пиластара, крај иконостаса.[640] Ка таквом распоређивању портрета у западном травеју Ариља водила су и искуства из Драгутинове капеле, где се Немањићи молитвено обраћају Христу прилазећи му са обе стране.

Поворка Немањића монаха и низ ликова српских архијереја у западном травеју моравичке катедрале засебно сведоче о трајности, утемељености и светости српске династије и српске црквене организације. Неговање и припремање култова светих владара, готово непознато у Византији, а раширено на средњовековном Западу, нашло је веома погодно тле у Србији још почетком XIII века. Након родоначелника династије светог Симеона Немање, који се пред крај живота одрекао власти и замонашио, постајући беспрекорни молитељ за властито избављење, али и за спасење својих потомака и читавог отачаства, међу светитеље су убрајани и његови наследници. Иако је тај процес каткад текао прилично споро (Стефан Првовенчани), а у неким случајевима никада није био доведен до краја (Урош I), у српској средњовековној средини запажа се нарочито старање о зачецима и развоју култа замонашених српских владара. Зато су почивши краљеви-монаси крај представа у зидном сликарству понекад били означавани као „свети", рецимо у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима, Ариљу, Грачаници или спољашњој припрати Сопоћана,[641] а слична појава може се запазити и у писаним споменицима друге врсте.[642] После смрти свога супруга краља Уроша, „уским" монашким путем закорачила је и краљица Јелена. Већ у другој деценији XIV века она је поштована као блажена, јер јој се тело такође показало нетљеним.[643] Такво „објављивање" светих предака сматрано је Божијом благодаћу и водило је до свести о светородности династије, идеји са значајном религиозно-политичком димензијом. Светитељство предака пружало је снажну моралну и идеолошку потпору актуелном српском владару, сведочећи о небеском легитимитету његове власти, произашле из династичког континуитета и богоугодности читаве владарске породице. Српски краљ показивао се, дакле, као изданак лозе праведника, сличне лози изабраног народа која је од старозаветног Авраама, преко цара Давида, водила до самог Христа.[644] Златним светачким ореолом била је наткриљена и српска аутокефална црква. Од њеног првог поглавара, светог Саве, готово сви српски архиепископи прославили су се светошћу, што је указивало на богооправданост постојања ове црквене организације и сведочило о њеном изузетном значају. Низ светих српских архијереја стицао је временом све веће поштовање. Тако се, рецимо, већ у санкцијама неких српских повеља с почетка XIV века прети „завезањем" од 318 светих отаца никејских **и светитель нашихь савы и арсеніга, савы и**

[639] Окуневъ, *Портреты*, 84.

[640] Cf. Djordjević – Marković, *On the Dialogue Relationship*, 42.

[641] Радојчић, *Портрети*, 27 (натписи уз портрете краљева Драгутина и Милутина), 44; Живковић, *Сопоћани*, 38.

[642] О зачецима култа Стефана Првовенчаног у XIII веку сведочи и то што је овај српски владар назван светим у повељама краља Уроша I манастиру Светог Петра на Лиму и Богородице у Стону, односно у ктиторском натпису у Бојани из 1259. године, или у Теодосијевом Житију светог Саве (cf. *Actes de Chilandar*, 378; *Писах и појисах*, 61; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 52, 56). Када је у питању светитељство Уроша I, може се приметити да 1286. године писар Драгоман у једном рукопису Библиотеке Салтикова-Шчедрина (Гиљфердинг 32, л. 161-162) велича краља Милутина као „сина светога краља Уроша" (*Благо манастира Студенице*, Галерија САНУ 63, Београд 1988, сл. на стр. 172).

[643] Поповић, *Српски владарски гроб*, 83. На постхумним портретима у Грачаници и спољашњој припрати Сопоћана краљица Јелена означена је као света (cf. Радојчић, *Портрети*, 44; Живковић, *Сопоћани*, 38).

[644] О овим схватањима cf. подробније стр. 110-113 infra.

ꙗникиꙗ и еѵстадиꙗ и ꙗкова и еѵстадиꙗ.[645] Нашавши се у Ариљу, стицајем околности, крај представа припадника светородне династије, јер у питању је истовремено био катедрални храм моравичких епископа и задужбина једног Немањића, ликови архијереја светошћу озарене националне цркве могли су, стога, лако да допуне мисао о српском народу као изабрању Божијем. Сликарство Ариља сведочило је, чини се, у вишој идејној равни, да то „ново изабрање", попут „старог Израиља", није било узрасло пред Богом само *царсшвом* него и *свешенсшвом*. Упутно је тим поводом подсетити се Теодосијеве *Службе светом Сави*. У њој се први српски архиепископ упоређује са свештеницима јудејског народа: „Као Самуил Израиљу, ти свему роду свом судија и свештеник и помазатељ царевима од Бога постави се."[646] Колико је мисао о српском народу као „изабрању Божијем" била важна творцима ариљског иконографског програма јасније ће показати разматрање тематског програма припрате.

ТЕМЕ У ПРИПРАТИ

Иако је зидно сликарство припрате ариљског храма творило јединствену идејну целину са живописом наоса, у програмском па и иконографском смислу, оно представља заокружен и у виду засебне јединице осмишљен ансамбл. Чак и теме које су се непосредније надовезивале на програм остварен у наосу биле су чврсто уткане у тематско поглавље сликарства припрате. Свој пуни смисао оне су добијале тек у дијалогу са осталим, смишљено распоређеним и пробраним, али за нартексе византијских храмова мање-више уобичајеним циклусима представа. На затварање тематског круга ариљске припрате утицала су, дакле, бар у основи решења присутна у нартексима и другим приступним постројењима старијих цркава православног света. Нарочито је лако уочљива блискост с решењима из српских храмова XIII века, посебно са припратом Сопоћана, где се среће не само сличан или аналоган избор тема већ се распознају и исте основне идеје које их прожимају и обједињују у сублимиране исказе. У односу на Сопоћане, у ариљском нартексу је због сведености простора дошло до извесног сажимања програма, па је управо стога вишеслојна симболика одабраних тема била више изражена, а њихова многострука повезаност постала јаснија и убедљивија.[647]

Сводове и највише зоне северног, источног и јужног зида ариљске припрате заузимале су сцене *Седам васељенских сабора* (сх. 1, 2, бр. XIX-XXV). У другој зони јужног зида њима је придружена *Визија свешог Пешра Александријског* (сх. 1, бр. XXVI), а на северном представа једног српског црквеног синода – *Сабора „свешог Симеона Немање краља"* (сх. 2, бр. XXVII). У истој зони на источном зиду насликане су три сцене циклуса *Жршве Авраамове* (сх. 1, 2, бр. XXIX), док је готово читаву површину наспрамног, западног зида покривала монументална представа *Лозе Јесејеве* (сх. 1, 2, бр. XXX). На јужном зиду, у најнижој зони, нашла се ктиторска композиција с ликовима краљева Милутина и Драгутина и краљице Кателине (сх. 1, бр. 128-131). Идејну целину с том композицијом чинили су, несумњиво, представа светог Ахилија, насликана на јужном делу западног зида (сх. 1, бр. 127), и портрети Драгутинових синова Владислава и Урошица на северној страни западног зида (сх. 2, бр. 133-134). Као пандан лику светог Ахилија насликана је на северној страни источног зида представа арханђела Михаила (сх. 2, бр. 125). У најнижој зони северног зида, изнад гроба моравичког епископа Меркурија, место су добиле сцена успења овог моравичког архијереја и представа епископа Герасима (сх. 2, бр. XXVIII, 136). Програму припрате припадало је и неколико светитељских попрсја (сх. 1-2, бр. 121-124), међу којима се издваја лик светог Евстатија Плакиде, постављен у лунету улаза у припрату (сх. 1, 2, бр. 132). Над пролазом у

[645] *Actes de Chilandar*, 417 (фалсификована сводна повеља краља Милутина Хиландару). У потврдној повељи краљу Милутину за пирг Хрусију архиепископ Сава III (1309-1316) заклиње: ... **молитвами господина и светителꙗ нашего кѵрь савы и светаго арьсѣниꙗ, савы, иѡаникиꙗ, иѵстадиꙗ и иꙗкова и иѵстадиꙗ вьтораго...** (ibidem, 414). О овим повељама cf. Д. Синдик, *Срйска средњовековна акша у манасширу Хиландару*, ХЗ 10 (1998), 27, 117-119, 123.

[646] Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 177. Занимљиво је такође Теодосијево поређење светог Саве са духовним поглаварем Јудеја: „Арону подобна, Саву светитеља усхвалимо, што уста постаде кроткоме оцу својему који безмолвијем уђе у виђење богосазнања, и не кип телета но живога Бога лик људима показа" (ibidem, 143). Свети Сава који је, као „вожд на добру веру" и „законодавац", „привео Господу нов народ", пореди се код наших старих писаца и са Мојсијем (cf. Благојевић, *О националним и државним иншересима*, 20, 26; idem, *Архиейиской Сава – вожд ошачасшва*, in: *Свеши Сава у срйској исшорији и шрадицији*, 65).

[647] Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 5.

наос некада се налазила Христова допојасна представа, од које су се очували само делови натписа (сх. 1, 2, бр. 126).

Као што смо већ поменули, већина побројаних тема приказивана је прилично често у периферним просторима цркава позновизантијског света. Сведочанства о представљању циклуса Седам васељенских сабора у припратама храмова из постиконокластичке епохе јављају се већ од прве половине XII века, да би њихов број у другој половини XIII столећа почео полако да расте. Најстарији пример сачуван је у живопису грузијске цркве у Гелати (1125-1130).[648] Следе базилика Христовог Рођења у Витлејему (1169),[649] црква Светог Николе у Мири (касни XII век),[650] вероватно Морача,[651] а затим и Сопоћани,[652] Градац,[653] Богородица Влахерна код Арте,[654] Ариље и митрополијска црква Светога Димитрија у Мистри.[655] Током XIV века приказивање циклуса Васељенских сабора у нартексима још је учесталија појава. Чини се сасвим извесним да на уобличавање тог циклуса и на његову везаност за простор припрате нису пресудно утицали богослужбени разлози, иако се у науци понекад износе другачија мишљења.[656] Током средњег века празновање Васељенских сабора углавном није вршено у оквиру светковина које су обједињавале успомене на већи број синода, као што је то било касније. Заправо, вршен је помен светих отаца који су учествовали у доношењу саборских одлука, а не помен самих сабора. За годишњу успомену отаца сваког сабора био је одређен засебан дан празновања, и то делом у оквиру циклуса непокретних, а делом у оквиру циклуса покретних празника. Додуше, у појединим епохама долазило је до груписања прославе одређеног броја сабора, али готово никада синаксарски није било обједињено прослављање свих Седам васељенских синода. У сваком случају, током зрелог средњег века, а нарочито средњовизантијског периода, када је стваран циклус, оци сваког сабора имали су посебан помен.[657] Није без значаја ни чињеница да ти помени нису заузимали истакнутије место у синаксарима. Обично се само помен 318 отаца Првог васељенског сабора налазио на челу листе за дан када су слављени (7, 26, 28. или 29. мај), док су помени отаца других Васељенских сабора добијали мање угледне позиције на тим листама (3, 4. или 5. по реду). Дешавало се, при том, да у сачуваним преписима важних типика, какав је био типик Велике цркве у Цариграду, буду изостављени помени Другог (Цариградског) или Трећег (Ефеског) синода,[658] који су редовно приказивани у оквиру монументалних циклуса Васељенских сабора. И у неким репрезентативним менолозима евоцирана је успомена само на оце појединих екуменских синода.[659] С друге стране, најзначајнији и богослужбено најсвечанији саборски помен, везан за синод из 843. године, а слављен у Недељу православља,[660] није био илустрован у оквиру поменутог циклуса током византијског периода. Представа *Тријумфа ортодоксије* прикључивана је циклусу Васељенских сабора само у неким знатно познијим споменицима, рецимо, на фасади цркве Светог Созомена у селу Галата на Кипру (1513).[661] Претпоставља се, ипак, да је Синодик православља и у наведеном случају могао послужити тек као допунски литерарни извор.[662] Та околност истовремено је и један од најубедљивијих разлога за одбацивање домишљања о томе да је истицање слика Васељенских сабора у средњем веку било надахнуто прослављањем Недеље православља.[663] Важно је истаћи да су у оквиру служби поменутом празнику читани ороси само три Васељенска сабора, уз оросе неких других синода, какав је био сабор патријарха

[648] Т. Вирсаладзе, *Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма*, Ars Georgica 5 (Тбилиси 1959), 163-203; *Гелати*, 18; Eastmond, *Royal Imagery*, 62-67, fig. 39-41, pl. IX.

[649] Kühnel, *Die Konzilsdarstellungen*, 86-107 (са свом старијом литературом).

[650] Walter, *L'iconographie des conciles*, 119-120.

[651] Петковић (С.), *Морача*, 46.

[652] Ђурић, *Сопоћани*, 75, 123; Живковић, *Сопоћани*, 25.

[653] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6 н. 29; Ђурић, *Византијске фреске*, 41.

[654] M. Acheimastou-Potamianou, *The byzantine wall paintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta)*, in: *Actes du XVe CIÉB*, II, A, Athènes 1981, 3-4, fig. 10.

[655] Dufrenne, *Mistra*, 8, Sch. VI a, b. Негде у трећој четвртини XIII века насликан је циклус Васељенских сабора и у трпезарији манастира Светога Јована Богослова на Патмосу (cf. Kollias, *Patmos*, 26, fig. 26).

[656] Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 45; eadem, *Mistra*, 59 (где је ова теза знатно ублажена); Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 52-53.

[657] Cf. Syn. CP., col. 1167-1168 (Index nominum); Salaville, *La fête du concile de Nicée*, 445-464; Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ текстов*, 325-326.

[658] Дмитрiевскiй, *Описанie*, I, 92-93; Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ текстов*, 325-326; Mateos, *Le Typicon*, II, 261 (увид на основу индекса).

[659] P.G., t. 117, col. 104 D – 105 A, 480 C-D, 544 D – 545 A, 560 A-C; Walter, *L'iconographie des conciles*, 159, 265-266. Слично је било и у већини других синаксара у којима је обично изостајао помен једног или више Васељенских сабора. Cf. преглед који доноси Деле, на основу индекса (Syn. CP, col. 1167-1168).

[660] Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ текстов*, passim; Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie*, passim.

[661] *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, ed. D. Buckton, London 1994, 130 (R. Cormack); *The „Painter's Manual"*, 64-65.

[662] Walter, *The Names of the Council Fathers*, 189, 204.

[663] За ту претпоставку cf. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 52-53.

Мине из 536. године,[664] који никада нису били илустровани у византијској уметности. О скромном значају синаксарске успомене на свете оце Васељенских сабора сведоче и средњовековни монументални сликани менолози.[665] У њима се само по изузетку појављују представе отаца најзначајнијих синода, и то у иконографској варијанти сасвим различитој од оне особене за сцене циклуса Седам васељенских сабора.[666]

Из свега наведеног прилично јасно произлази закључак да сама богослужбена пракса није могла значајније утицати на обједињавање успомена на Васељенске синоде и на стварање јединственог циклуса њихових представа. О томе сведочи и чињеница да су представе сабора редовно биле организоване у свом историјском поретку, а не на основу хронологије годишњег циклуса празника, и да нису пронађене било какве прихватљиве потврде да је текст натписа који их прате преузиман из богослужбених списа.[667] Неки други списи, канонско-правног и поучног карактера, попут *Номоканона* или списа *Synopsis de synodis*, у којима су кратки састави са свим важнијим подацима о седам Васељенских сабора били окупљени на једном месту и поређани у историјском низу одржавања синода,[668] пружају знатно ближу паралелу поступку средњовековних сликара у стварању циклуса Васељенских сабора. Иако треба допустити могућност да је придруживање појединих сцена овом циклусу, попут *Визије свешог Пешра Александријског* или *Чуда свеше Јефимије на сабору у Халкидону*, у извесној мери било подстакнуто и „литургијским" текстовима,[669] чини се вероватнијим да богослужење ни ту није имало пресудну улогу.[670] У исто време, могло би се закључити с приличном сигурношћу да је прикључивање циклусу низа представа великих помесних сабора, као у базилици Рођења у Витлејему, или укључивање у циклус локалних, националних сабора у српским споменицима налазило извор такође ван сфере богослужења. Неки аутори су, ипак, и по том питању били другачијег става. Тако Бранислав Тодић аналогију представљању српских локалних сабора покушава да нађе у „појави елемената типичних за неке локалне Цркве" у оквиру Синодика православља.[671] У словенским, па и српским редакцијама Синодика нема, међутим, помена о неким домаћим саборима, већ се многољетствима византијским царевима, царицама и патријарсима само придружују многољетства упућена српским архијерејима, владарима и њиховим потомцима. Уосталом, у уметности Византије, односно Грузије, Бугарске, Русије и румунских земаља, није познат ни један пример прикључивања неког познијег локалног сабора циклусу Васељенских синода, мада је тамо, једнако као у Србији, у богослужбеној употреби био помињани Синодик.

Као што није пресудно утицала на уобличавање циклуса Васељенских сабора, богослужбена пракса није потакла ни његово смештање у простор припрате. Годишњи помени Васељенских сабора, па и синода из 843, углавном су били везани за оне делове дневног циклуса служби, или саме литургије, који су вршени у централном делу храма. При том су *ороси* или, како су средњовековни Срби говорили, *зайоведи* сабора, као и други кључни делови тих богослужења, читани с црквеног амвона.[672] Пут који води до разумевања стварања циклуса представа највећих хришћанских синода и његовог смештања у периферне просторе цркве, најчешће у припрату, има сасвим другачије усмерење. Он нас одводи у преиконокластичка времена и у доба борби за култ икона, када су обједињене слике дотада одржаних

[664] Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ шексшов*, 319-329; *Тексшы*, 279, 306, 314, 320, 331.

[665] Cf. П. Мијовић, *Менолог*, Београд, 1973, 255-391.

[666] Ibidem, 350; С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарсшво манасшира Дечана*, 415. Сасвим слична пракса запажа се и у неким илуминираним рукописним менолозима и богослужбеним књигама (*Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II*, Abb. 20 (11. X), 89 (16. VII); Walter, *Icons of the First Council*, 216, fig. 9, 10, 12.

[667] Walter, *L'iconographie des conciles*, 151-163; idem, *The Names of the Council Fathers*, passim. Када се натписи јављају у развијенијој форми, сасвим је јасно да они немају никакве везе са богослужбеним текстовима, а када се појављују у сажетом облику, о литургијским конотацијама може се само нагађати. Ни ти кратки натписи, међутим, не дозвољавају увек могућност за „литургијску" интерпретацију. У Ариљу, рецимо, на боље очуваним представама сабора види се да ликови епископа учесника на заседањима нису били означени именима, а она би представљала, према Кристоферу Валтеру, једну од кључних одлика „литургијског" карактера текстова што прате слике синода (Walter, *L'iconographie des conciles*, 159, 161-162).

[668] J. A. Munitiz, *Synoptic Greek Accounts of Seventh Council*, REB 32 (1974), 147-156, 177; Walter, *The Names of the Council Fathers*, 204-206; F. Dvornik, *Le schisme de Photius*, Paris 1950, 605-611.

[669] Walter, *L'iconographie des conciles*, 246-250.

[670] Може се, рецимо, приметити да се средњовековни сликари, насупрот мишљењу К. Валтера (Walter, *Le souvenir du IIe concile de Nicée*, 180; idem, *Icons of the First Council*, 214), нису трудили да те две представе доведу у непосредну програмску везу са илустрацијама Првог и Четвртог васељенског сабора, са којима су на основу житијских и богослужбених текстова били непосредно повезани. О томе подробније даље у тексту.

[671] Cf. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 53.

[672] Cf. Дмитріевскій, *Ойисаніе*, I (Кіев 1895), 92-93; Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ шексшов*, 323, 325; Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie*, 13-14; Д. Бѣляевъ, *Byzantina. Очерки, машеріалы и замѣшки йо визаншійскимъ древносшямъ. Книга II. Ежедневные и воскресные йріемы визаншійскихъ царей и йраздничные выходы ихъ въ Храмъ св. Софіи въ IX-X в.*, Санктпетербургъ, 1893, 134-135, 244-249; J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos: Traité des offices*, Paris 1966, 246.

сабора истицане на профаним јавнским грађевинама и у приступним просторијама хришћанских храмова да би се пред вернима узвеличала историја борби за праву веру и прокламовала основна начела православља.[673] Ова пракса била је позната у читавом хришћанском свету, како у Византији тако и на Западу, пре свега у Италији.[674] У припратама су, осим слика сабора, истицани и текстови њихових основних догмата.[675] На тај начин приступни простор цркве добијао је све јаснију улогу места где су се показивали ставови актуелне државне и црквене власти о појединим питањима вере и где се могла стећи поука о најважнијим одредбама и историји настанка хришћанског учења.[676] Најзад, поменимо и то да су неки истраживачи, попут Владимира Петковића, појаву Васељенских сабора у припрати Ариља и неких других цркава доводили у вези са обичајем одржавања различитих скупова у том делу храма.[677] Када је реч о Ариљу, јасно је да просторно сасвим сведен нартекс, са два монументална надгробна споменика, није могао служити одржавању скупова и да представе Васељенских сабора на зидовима и сводовима не би требало доводити у везу са „саборском" функцијом просторије.

На основу прилично ограниченог броја писаних извора може се помишљати да је обичај приказивања сабора и истицања текстова синодских догмата у периоду од VI до почетка IX века био везан за значајне катедралне цркве Цариграда, Рима или Напуља.[678] У доба обнове овог древног обичаја током XII, XIII и XIV столећа приказивање сабора није представљало неку јасно препознатљиву и искључиву одлику тематског програма катедрала,[679] иако се у њиховом окриљу највише водила брига о очувању ортодоксије утврђене на саборима.[680] Осим у епископским храмовима какви су били црква Светог Николе у Мири, Ариље, Митрополија у Мистри, Богородица Љевишка у Призрену, Свети Димитрије у Пећи или Света Софија у Охриду,[681] представе Васељенских сабора често су сликане и на зидовима католикона или трпезарија у игуманијама, попут манастира Гелати у Грузији, базилике Христовог Рођења у Витлејему, затим Светога Јована на Патмосу,[682] Сопоћана, Градца, Богородице Влахерне код Арте, Добруна, Дечана, Матеича, Козије, а почетком XV века и Љубостиње или Ресаве.[683] С друге стране, у неким епископским храмовима из позновизантијског периода, као што су, на пример, Грачаница или Лесново, Васељенски сабори нису били сликани.[684] Несумњиво је, стога, да су на појаву циклуса Васељенских сабора у православним храмовима позновизантијског света значајнији утицај од катедралне функције храма имали неки други чиниоци. Један од њих, мада не увек пресудан, била је величина црквене грађевине јер је приказивање монументалних представа синода, као секундарне теме програма, захтевало знатну површину сводова и зидова.

Разлози због којих је дошло до оживљавања древног обичаја приказивања Васељенских сабора на зидовима православних храмова, обичаја запостављеног, изгледа, током IX, X и XI века, у науци нису поуздано препознати. На основу чињенице да се ова појава прати на веома широкој територији, може се закључити да су главни подстицаји долазили из самог средишта културног и религиозног живота православља – Цариграда. Према извесним истраживачима, „истицање Васељенских сабора на месту традиционално резервисаном за прокламовање одлука које се тичу живота Цркве" може се довести у везу са „интересовањем за дискусије о броју аутентичних сабора, обновљеним после 1204. године".[685]

[673] Cf. Mango, *The Art*, 141, 153.

[674] Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques"*, 144-146, 149; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 48-50; Dufrenne, *Mistra*, 39, 59; Walter, *L'iconographie des conciles*, 20-25.

[675] Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 52 n. 1; Walter, *L'iconographie des conciles*, 151-152, 161. C. Mango, *The Conciliar Edict of* 1166, DOP 17 (1963), 317-330.

[676] Walter, *Heretics*, 40.

[677] Cf. В. Р. Петковић, *Жича*, Старинар, н. с. 1 (1906), 187.

[678] Cf. нап. 673-674 supra.

[679] За другачије мишљење cf. Ђурић, *Сопоћани*, 43-47; Тодић, *Грачаница*, 252.

[680] Радојчић, *Старо српско сликарство*, 121-122.

[681] Walter, *L'iconographie des conciles*, 110-111; Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 114; Живковић, *Богородица Љевишка*, 36-37; Ђурић in: *Пећка патријаршија*, 190; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 71-73.

[682] Cf. нап. 648-649 supra; Kollias, *Patmos*, 26, fig. 26. У познијим временима сабори су чешће добијали место у трпезаријама светогорских манастира (Walter, *L'iconographie des conciles*, 94-96).

[683] Ђурић, *Византијске фреске*, 41; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 103-106; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 81, 145; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 38-39, 363; Walter, *L'iconographie des conciles*, 97-99, 113-114; Ђурић (С.), *Љубостиња*, 100; Р. Зарић, *Остаци фресака у припрати Манасије*, Саопштења 24 (1992), 105-106, сл. 7. Да појава циклуса Васељенских сабора не представља реткост у „игуманијама" средњовековне Србије, уочава још Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 81.

[684] Cf. С. Петковић, *Сликарство спољашње припрате Грачанице*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, 204-206; Тодић, *Грачаница*, 251-252; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 159-162.

[685] Dufrenne, *Mistra*, 59.

Расправе о броју „признатих” Васељенских сабора добиле су замах и после Лионске уније из 1274.[686] Међутим, најстарији постиконокластички примери приказивања сабора, они из Гелатија, Мире и Витлејема, показују да ни 1204, као ни 1274. година нису могле пресудно утицати на обнављање интереса за саборску тематику. Поред тога, у неколико српских цркава представама *Васељенских синода* придруживани су локални сабори, док је број Васељенских могао бити и сведен. У Пантократоровој цркви у Дечанима приказано је само првих шест сабора, док су у Светом Димитрију у Пећи поред два српска насликани једино још *Први* и *Други васељенски синод*.[687] Приметићемо, такође, да су сцене *Визија светог Петра Александријског* и *Чудо свете Јефимије на Халкидонском сабору* укључиване као допуне у циклус сабора широм православног света. Све то сведочи да истицање броја признатих Васељенских сабора, иако од несумњивог значаја,[688] није морало увек бити основни или једини циљ твораца тематских програма. Чини се да разлоге популарности представа Васељенских сабора најпре треба тражити у приликама које су настале после великог раскола из 1054. године. Нарочит утицај могао је тада имати низ догматских распри вођених на саборима у Цариграду од краја XI века, уз сталну проверу правоверности донетих одлука у односу на закључке Седам васељенских синода.[689]

Разумљиво је да су у програме српских цркава XIII века, као што су Сопоћани, Градац, Ариље, а вероватно и Морача, циклуси великих црквених сабора били увођени у складу са праксом прихваћеном у широј православној заједници. Не смеју се, међутим, занемарити ни напори учињени у домаћој средини, напори који су омогућили како прихватање, тако и изузетну популарност ове теме у црквама средњовековне Србије. Један од кључних догађаја на том плану био је труд светога Саве при превођењу и редиговању вроватно прве словенске верзије Номоканона.[690] Уводни део тог списа посвећен је успомени на велике васељенске и помесне синоде, чије се одлуке и систематизована правила доносе на страницама које следе. Већ у насловном заглављу обимног дела, називаног у српској средини и „Архиепископље књиги”, јасно се показује свест о значају великих сабора: ...**Слово ѡ стыхь· и вьселеньскыхь седми сборь· гдѣ и когда и на кыеждо їхь сьбра се·подбакть вѣдѣти всакомоу крстиꙗноу·ꙗко седмь ксть стыхь и въселеньскыхь великых сборь.**[691] Занимљиво је да се у овим реченицама пажња читаоца скреће управо на оне податке који су обично били истицани и у натписима крај представа Васељенских сабора у монументалном сликарству.[692] Свети Сава је, према сведочанству Доментијана, посветио велики значај Васељенским синодима у *Поучењију о истинитој вери*, изговореном у Жичи по освећењу епископа новопроглашене Српске аутокефалне цркве. Основама православног богословља, које је том приликом укратко изложио, српски архипастир налази извориште у „отачаским предањима”, а као потврду исправности исповедане вере он истиче „примање” седам светих Васељенских сабора. Те саборе свети Сава редом помиње наводећи град у којем су одржани и број светих отаца – учесника на заседањима.[693] Приближавању саборске тематике српској средини доприносио је, свакако у уопштенијем смислу, и превод Синодика православља у којем су се, како је већ поменуто, налазили ороси, односно *заповеди*, неких, али не свих, екуменских синода.[694]

[686] Cf. Dvornik, *Greek Uniats and Number of Oecumenical Councils*, 93-101.

[687] Cf. *Зидно сликарство манастира Дечана*, 38-39, 363; Ђурић in: *Пећка патријаршија*, 190.

[688] Dvornik, *Greek Uniats and Number of Oecumenical Councils*, 93-96.

[689] О овим догматским расправама и саборима cf. Ф. Успенский, *Богословское и философское движение в Византии XI и XII веков*, Журнал Министерства Народного просвещения CCXXVII, 10 (С.-Петербург 1891); H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 332-344, 609, 629; Бабић, *Христолошке распре*, 11-17. Природа ових распри, могла је, према мишљењу појединих истраживача, оставити трага и на нову, нешто измењену функцију представа *Васељенских сабора* (Eastmond, *Royal Imagery*, 66), односно на њихову иконографију (Walter, *Heretics*, 47). К. Валтер претпоставља да су и локалне богословске распре доприносиле актуелности саборске тематике у монументалном зидном сликарству (cf. Walter, *Le souvenir du II^e^ concile de Nicée*, 178).

[690] Д. Богдановић, *Иловичка крмчија*, in: *Историја Црне Горе* 2/1, Титоград 1970, 108-111 (са старијом литературом). За новије, знатно резервисаније ставове по питању оригиналности редакције српског превода Номоканона cf. L. Burgmann, *Der Codex Vaticanus graecus 1167 und der serbische Nomokanon*, ЗРВИ 24 (1995), 91-105.

[691] *Законоправило или Номоканон светог Саве. Иловички препис 1262. године, Фототипија*, Горњи Милановац 1991, л. 1.

[692] Речима да „сваки хришћанин треба да зна да има Седам васељенских сабора” почињу многи кратки трактати о Васељенским саборима и у грчким средњовековним рукописима, који доносе основне податке о времену и месту одржавања сабора, о томе ко их је сабрао и које су јереси на њима биле осуђене. Cf. Dvornik, *Greek Uniats and Number of Oecumenical Councils*, 93 (са старијом литературом).

[693] С друге стране, без изричитог набрајања, свети Сава укратко помиње и помесне саборе признате од Православне цркве. Cf. Доментијан, *Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*, 150; А. Јевтић, *Из богословља светога Саве – жичка беседа светог Саве о правој вери*, in: *Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења (1175-1975)*, Београд 1977, 162-163, 176-177; В. Ивошевић, *Теологија Светог Саве*, Православна мисао, год. XVI, св. 20 (Београд 1973), 35.

[694] Рукопис Зборника из Свете Тројице Пљеваљске доноси пред Синодиком православља одлуке сабора из 920. године, док се у оквиру самог Синодика јављају ороси IV, VI и VII васељенског сабора,

Колико је тематика Васељенских сабора била занимљива творцима сликаних програма у средњовековној Србији и колико им је била блиска, јасно показује обичај да се циклусу Васељенских синода придружи и представа неког српског црквено-државног сабора. Познати су нам примери таквог програмског решења из Сопоћана, Ариља, Светог Димитрија у Пећи, Матеича и пећке припрате,[695] али их је некада морало бити знатно више. Данас нам је потпуно непознат некада богат програм жичког егзонартекса, док веома оштећени или пресликани циклуси Васељенских сабора у Градцу, Добруну, Љубостињи, Ресави и Морачи не дозвољавају да поуздано и до краја одгонетнемо њихов првобитни садржај. Готово смо уверени како није случајно што најстарија сачувана сведочанства о придруживању представа српских сабора циклусу Васељенских синода припадају истој оној епохи у којој се први пут среће појава увођења ликова српских архијереја у олтарску композицију *Лишургијске службе ошаца цркве.* И у једном и у другом случају била је, без сумње, присутна жеља ктитора да покажу самосвојност српске црквене и државне организације, али и њихову припадност широј хришћанској и православној заједници. У олтару је о том припадништву сведочило сликом показано литургијско јединство и садејство представника српске и других црквених организација Истока и Запада.[696] На зидовима припрата је, захваљујући представама синода, показивано учешће српске цркве и државе у православној саборности друге врсте, о чему ће касније бити више речи. У сваком случају, за сада је важно уочити како у сачуваним споменицима византијског уметничког круга нема примера придруживања представе неког сабора локалног значаја циклусу Васељенских синода на оној идејној основи и на начин који је примењиван у Србији. Упоредно сликање Седам васељенских и Седам великих помесних сабора одржаваних у разним покрајинама хришћанског света, познато из Витлејема, не представља одговарајућу аналогију пobројаним српским примерима. Прихватљиво поређење овде се не може успоставити ни у формалном ни у идејном смислу. То, наравно, не значи нужно да порекло решења из српских споменика у основи није могло бити византијско, али показује како је пријемчивост српске средњовековне средине за одређена решења била веома изражена. Са њом су се по склоностима према таквој историјској и идеолошки интонираној тематици тешко могле мерити неке друге провинције византијског културног круга.[697]

Циклус Васељенских сабора у Ариљу проширен је и једним пратећом сценом, чија појава није била изузетак међу сликама синода у црквама православног света. У питању је *Визија свешог Пешра Александријског.* Ова сцена је, засебно или са представама *Чуда свеше Јефимије на сабору у Халкидону*[698] и *Свешог Сйиридона који надмудрује философа,*[699] у неколико споменика добила место непосредно уз Васељенске синоде, да би саборску тематику обогатила додатном историјском и догматском садржином. Из „литургијских" разлога обично сликану у проскомидији, *Визију свешога Пешра Александријског* срећемо крај Васељенских сабора и у Митрополији у Мистри, Светој Софији у Охриду, Козији и пећкој припрати.[700] У многим познијим споменицима, попут светогорских манастира Дохијара и Ставроникитe, или Светог Петра и Павла у Трнову, Бачкова и Арбанаса, као и на извесном броју икона из тог периода, *Визија* је укомпонована у саму сцену *Првог васељенског сабора*, јер је с њим била идејно повезана.[701] Догађај који приказује сцена *Визије* одиграо се заправо пуних четрнаест година пре одржавања Првог никејског сабора, али га је, према тексту житија светог Петра Александријског и према службама посвећеним оцима тог сабора, јасно наговестио.[702]

као и орос великог Цариградског сабора патријарха Мине, из 536. године. Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ шексшов,* 319-329; *Тексшы,* 279, 306, 314, 320, 331.

[695] Ђурић, *Исшоријске комйозиције* II, 131-148; idem, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise*, 215-216; idem in: *Пећка йашријаршија*, 261, сл. 173; Димитрова, *Манасшир Машејче,* 201, 202-203, сл. 75, 76.

[696] О значењу и смислу придруживања портрета локалних архијереја *Лишургијској служби ошаца цркве* cf.: S. Tomeković, *Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiants*, Byzantinisch-Neugriechishe Jahrbücher 23 (1981), 65-88; Walter, *Portraits of local bishops,* 14-15, 16; Ch. Konstantinidi, *Le message idéologique des évêques locaux officiants,* Zograf 25 (1996) 39-50.

[697] Иако, рецимо, у грузијским писаним изворима постоје сведочанства о успостављању идејних паралела између црквених сабора грузијских владара и сабора које су сазивали древни византијски цареви, истраживачи, и поред много труда, нису успели да у грузијској ликовној уметности пронађу јасне и уверљиве изразе тих идеја (cf. Eastmond, *Royal Imagery*, 62-67).

[698] *Чудо свеше Јефимије* сликано је уз Васељенске саборе у Гелати, Митрополији у Мистри, Богородици Љевишкој (?), Козији, Светом Николи у Бањи, итд. Cf. *Гелаши. Архишекшура, мозаики, фрески,* 18; Eastmond, *Royal Imagery,* 62, fig. 39, pl. IX; Dufrenne, *Mistra,* 8; Barbu, *Pictura*, 70, sh. VIII, 248; Петковић (С.), *Зидно сликарсшво*, 174; Walter, *L'iconographie des conciles*, 251 n. 48.

[699] Cf. Петковић (С.), *Зидно сликарсшво*, 163; Stylianou, *Cyprus,* 86.

[700] Dufrenne, *Mistra,* 8; Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво,* 72, 73-74; Barbu, *Pictura*, 70, sh. VII, 247; Петковић (С.), *Зидно сликарсшво,* 163.

[701] Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques"*, 162, 163-164; Grabar, *Peinture en Bulgarie*, 279, pl. XLVII; Walter, *L'iconographie des conciles,* 80, 83, 85, 91, 92, 95, 100, 102, 105; idem, *Icons of the First Council*, fig. 3, 4, 6.

[702] Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, 99-105; Walter, *L'iconographie des conciles*, 246-248.

Визија александријског патријарха откривала је на мистичан начин природу Аријеве јереси. Творци иконографских програма из XII, XIII и XIV века нису се, међутим, нарочито трудили да у оквиру циклуса сабора непосредно програмски повежу *Визију свешога Пешра Александријског* или *Чудо свеше Јефимије* са представама *Првог*, односно *Чешврšог васељенског сабора*. У Гелатију је *Чудо свеше Јефимије* добило место у јужном прозору западног зида припрате, под представом *Другог васељенског сабора*,[703] док је *Визија свешог Пешра* у Митрополијској цркви у Мистри насликана између приказа *Седмог васељенског синода* и *Чуда свеше Јефимије*,[704] да би се у охридској Светој Софији нашла покрај *Другог васељенског сабора*,[705] а у Козији између *Чешврšог* и *Пешог синода*.[706] Када се пажљивије проуче наведени циклуси, постаје јасно да је сликарима било важно да што доследније очувају непрекинут ток представа сабора, при чему су допунске сцене добијале место на крају циклуса или на уситњеним површинама уз пролазе и прозорске отворе, неприкладним за развијање сложених представа сабора. Изгледа да је тако било и у Ариљу. Због оштећености већег броја представа, распоред сцена Васељенских сабора у припрати моравичке катедрале, ипак, није могуће поуздано утврдити.[707]

За појаву *Визије свешога Пешра Александријског* у сажетом и добро пробраном програму ариљске припрате било је изгледа додатних разлога. Сцена је насликана у другој зони јужног зида, тако да се нашла наспрам представе *Сабора свешога Симеона*, са којом је могла бити доведена у идејну везу. Проучавајући ову српску историјску композицију Војислав Ј. Ђурић је запазио да Стефан Првовенчани у житију Симеоновом пореди његов сабор против јеретика с борбом која је вођена против Аријеве јереси.[708] Чини се да се кроз сликарски програм у ариљској припрати смишљено подсећало на то поређење Првовенчаног, које је било добро познато крајем XIII века, мада оно није морало бити једини, а можда ни најважнији разлог појаве *Визије Пешра Александријског* у Ариљу. У сваком случају, ваља приметити да је представа *Визије* код правоверних будила успомену на почетак борбе против прве велике јереси у хришћанском свету, због које је и сазван први од Васељенских сабора, а да је Арије сматран претечом, „инспиратором" и „моделом" свих познијих јеретика.[709]

Монументална *Лоза Јесејева* је друга значајна тема програма ариљске припрате. Иако су на њену појаву и иконографско уобличавање у највећој мери утицали текстови читани током служби за две недеље пред Божић, посвећене Христовим прецима, она у програмима православних храмова није сликана ради „додатног упућивања на литургијску годину", нити је представљана у нартексу да би у њему „нашла своје право литургијско место".[710] Осим у припратама и западним постројењима храмова као што су базилика Рођења Христовог у Витлејему, Кинцвиси, Сопоћани, Морача, Ариље, Богородица Љевишка, Жича, Дечани или Матеич,[711] *Лоза Јесејева* сликана је у бочним бродовима, вестибилима, галеријама и на фасадама цркава (Света Софија у Трапезунту, Мавриотиса крај Костура, Манастир у Мориову, Богородица Пантанаса у Мелнику, Свети апостоли у Солуну, Богородица Перивлепта у Цариграду, итд.).[712] Слика Христове генеалогије могла је добити место и на фасадама помоћних манастирских грађевина, о чему сведочи живопис на источној страни улазне куле у Студеницу.[713] Мишљење да је *Лоза Јесејева* била предодређена за простор нартекса произлази из тезе да припрата, као „улазна зона цркве", априори носи симболику „предворја Новога завета", у којем се „одвијају циклуси што се односе на време које претходи Инкарнацији, на период увода у ново доба које је васпоставио Христос".[714]

Ако се подробније сагледају програми припрата византијских и уопште православних цркава, може се лако уочити да у њима истакнуто место заузимају и теме „постјеванђељског" периода. У питању су

[703] Eastmond, *Royal Imagery*, 62, fig. 39.

[704] Dufrenne, *Mistra*, pl. 9, sch. VI a, b.

[705] Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво*, 71-72, црт. 15.

[706] Barbu, *Pictura*, 70, sh. VI-VIII. *Чудо свеше Јефимије* у Козији је добило место иза *Седмог васељенског сабора*, на самом крају циклуса.

[707] О овоме cf. детаљније стр. 142-143 infra.

[708] Ђурић, *Исшоријске комйозиције*, II, 140.

[709] Walter, *Heretics*, 43.

[710] За супротно мишљење cf. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 43; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 162-167.

[711] Cf. Folda, *The Art of the Crusaders*, 360; Velmans, *La peinture*, 161; Живковић, *Сойоћани*, 26; Томић, *Лоза Јесејева у Манасширу Морачи*, 89-91; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 66-67, 74-76, 139; М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 198-199; *Зидно сликарсшво манасшира Дечани*, 30; Н. Окуњев, *Грађа за исшорију срйске умешносши – 2. Црква Свеше Богородице – Машеич*, ГСНД 7-8 (1929-1930), 109, сл. 20, сх. II, 121.

[712] Talbot-Rice, *Haghia Sophia*, 149, 152-153, 183, fig. 15; Муцопулос, *Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, 34, 53, πίν. 5, 35-37; Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манасшир*, 73, 80, сл. 87-88; Velmans, *La peinture*, 137; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Свешим айосшолима*, 62-70; Mango, *The Art*, 217-218.

[713] Ђурић, *Лоза срйских владара у Сшуденици*, 67-68.

[714] Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 43; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 162; Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 50-51.

хагиографски циклуси, затим циклуси Страшног суда, Менолога, Васељенских сабора итд., или сами јеванђељски циклуси, рецимо Страдања Христова. Иконографски пак садржаји, који се односе на предисторију Отеловљења, неретко се јављају изван припрате, у неким другим периферним просторијама, што се може видети већ на основу наведених примера представљања *Лозе Јесејеве*.[715] Чини нам се се стога да је о припрати много оправданије говорити као о једној од главних „периферних зона цркве", у које су смештани циклуси и представе секундарног значаја, заправо теме што су пратиле и допуњавале програм централног дела храма.[716] У зависности од намене тих простора и од програмских замисли ктитора и сликара, могло је доћи до осмишљеног груписања сродних тема и стварања посебних идејних целина кадрих да овим просторима определе симболику. При том се понекад у програму припрате или бочних вестибила и бродова као основна замисао заиста истицала идеја предисторије Отеловљења Христовог. Некад је, пак, она бивала у потпуности потиснута или се, баш као у Ариљу, појављивала у улози једног од неколико кључних идејних сегмената сложене богословске целине. На уобличавање таквих идејних целина пресудан утицај имали су догматски, дидактички и идеолошки, а не такозвани „литургијски" разлози. Богослужење је, као посредник између догмата и слике, могло утицати на иконографско „кондензовање" тема, али по правилу није пружало образац за њихово повезивање у сложеније богословске исказе.[717] И као засебна тематска јединица слика је у припрати ретко када била непосредни пратилац богослужења или свештених обреда. Много чешће она је била догматска и историјска допуна садржаја живописа у наосу.

Сценом *Лозе Јесејеве*, заснованом на цитату из књиге пророка Исаије (11:1-3) и уводним поглављима Матејевог и Лукиног јеванђеља, исказивале су се сложене богословске и историјске поруке. У њиховој основи стајало је учење о реалности Отеловљења Бога Слова, чиме су била испуњена старозаветна пророчанства о појави Месије из јудејске царске лозе као спаситеља људскога рода.[718] Тумачећи почетне стихове 11. главе књиге пророка Исаије, свети Кирило Александријски истиче да се они односе на „очовечење Јединороднога и на рођење од жене у телу, које има бити по домостројитељству", то јест да је Исаија „*жезлом од корена Јесејева* назвао Христа по телу", и да се „кроз жезло ... Он (Христос) посредно знаменује као онај који има царско достојанство".[719] „На тај начин", објашњава свети Кирило, „када пророк, указујући прикривено на тајну Христову, говори да нам се јавило *жезло из корена Јесејева*, тада, управо тада, он гледа умним очима самог Јединороднога – Слово Божије – Тога, кроз Кога је све и у Којему је све, отеловљеног и оног који се очовечио ... и који је ради нас претрпео, по домостројитељству, рођење по телу од жене (...)".[720] У сасвим сличном духу метафору пророка Исаије тумачи и свети Василије Велики. Овај свети отац објашњава нам да „пророчко слово (Ис. 11:10) благовествује о Христу, од семена Давидова; јер у *дан онај*, то јест у време предодређено одвајкада и у време предустановљено, биће корен Јесејев; на другом месту пророк говори, да ће изићи *жезло из корена* и да ће *цвеѿ од корена његовог изићи* (Ис. 11:1); схватајући жезло као власт, а цвет као за све драг и жељен долазак Његов".[721] Свети Василије посебан нагласак ставља на реалност Отеловљења запажајући како пророк говори да ће *биѿи корен Јесејев*: „Обрати пажњу на реч: *биће*; није рекао јавиће се, или: показаће се, него ће у стварности бити; зато што је узео плот не у мислима и не на привидан начин, него зацело; дакле *биће корен Јесејев*, то јест састав плоти, позајмљен од Јесеја биће у стварности, и оствариће се."[722]

Иако је у првом плану метафоре о лози Јесејевој било истицање царског прародитељског низа који је у крилу изабраног израиљског племена истински изнедрио Месију – Бога и човека – као крајњи и највиши плод те лозе у текстовима богослова показује се спасење остварено зарад свих народа на земљи. Помињани Александријац, свети Кирило, у тумачењу Исаијиних стихова о Лози Јесејевој указује да Христос у њима није назван само жезлом. Он истиче да је Спаситељ поистовећен и са цветом „због тога што

[715] До груписања тема које се односе на Богородицу и отеловљење Христово дошло је у бочним бродовима или вестибилима, рецимо, Свете Софије у Трапезунту и Светих апостола у Солуну. Cf. Talbot-Rice, *Haghia Sophia*, 149, 152-153, 183; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostel Kirche zu Thessaloniki*, Baden Baden 1986, 148-175.

[716] Cf. Milanović, *The Tree of Jesse*, 59.

[717] „Литургијске" основе програма сопоћанске припрате покушао је да установи Б. Тодић, објашњавајући настанак целокупног тематског ансамбла утицајем богослужења која се држе за време божићног и васкршњег поста. Cf. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 43-55.

[718] Бабић, *Иконографски ӣрограм живоӣиса у ӣриӣраѿама*, 116-119; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 143-145; Milanović, *The Tree of Jesse*, 56-59.

[719] *Творенія св. Кирилла*, ч. VI, 333.

[720] Ibidem, 335.

[721] *Творенія св. Василія*, ч. II, 284.

[722] Ibidem.

је човечанска природа у њему процветала к нетљењу, ка животу и ка обнављању јеванђеоског начина живљења".[723] У тумачењу оваквог схватања још је одређенији свети Василије. На Исаијин стих (11:10) он се осврће речима: „*И корен, и који усШаје да влада; Корен Јесејев* зато што је Богоносна плот позајмљена по наследству од царева: но *који усШаје да влада народима* зато што су (некадашњи) незнабошци положили наду на Њега, као што показује Црква Христова од незнабожаца; јер, уставши из мртвих, почео је да влада над незнабошцима, оставивши народ – убицу; и Јудејима је препустио смрт, а незнабошцима је даривао васкрсење."[724] Свети Јефрем Сирин идеји о Лози као извору обновљења и васкрсења људске природе даје готово евхаристијски тон: „Дошли су земљоделци и поклонили се Делатељу вечнога спасења ... дошли су вртлари и дали хвалу Врту који је од Јесејева корена и стабла произрастао Дјеву – тај грозд чисте лозе; сатварамо се и ми сасудима за ново, свеобнављајуће вино Твоје."[725] О Христу који је дошао кроз Богородицу – тај изданак „од корена Јесејева" – као о „Светлости" што „засја онима који седе у тами и у сенци смртној" говоре и српски писци попут Стефана Првовенчаног.[726]

У зависности од одабраног иконографског решења у представама *Лозе Јесејеве* нагласак је могао бити стављен и на посебна питања као што су усаглашености Старог и Новог завета или антиципације хришћанства од античких филозофа.[727] Но, *Лози* су посебан значај и особена значења давале представе које су са њом биле идејно повезане у оквиру црквених програма, као што је и сама *Лоза Јесејева* утицала на идејно употпуњавање тих представа. Веза је најчешће успостављана са старозаветним сценама и циклусима, понекад груписаним у засебне целине, као и са генеалошким низовима владарских портрета и представа.

У другој зони источног зида ариљске припрате, наспрам представе *Лозе Јесејеве*, насликан је циклус *ЖрШве Авраамове*, симболички веома сложена и за разумевање програма у Ариљу изузетно значајна старозаветна тема. Због своје типолошке вредности као префигурације Христове жртве,[728] она је често била приказивана у олтарском простору хришћанских храмова.[729] Њена појава, међутим, није ретка ни у западним деловима наоса, у припратама или пак на фасадама православних цркава, где је по правилу била придружена другим старозаветним сценама. У вестибилима, западном делу наоса, на галеријама или у нартексу *ЖрШва Авраамова* је сликана, рецимо, у Ишханију (Грузија), Светом Антонију у Келији на Кипру, Светој Софији у Кијеву, цркви Зоодохос Пиги у Месенији (Самарина), у Зоодохос Пиги код Димилије на Родосу (Косинисти), Нередици, Студеници, Сопоћанима, манастиру Светога Јована Лампадистиса у Калапанајотису на Кипру, Белој цркви Каранској, Козији или Богородици Витошкој у Драгалевцима, итд.[730] При врху западне фасаде храма *ЖрШва Праоца Авраама* нашла се у Светој Софији у Охриду, на слоју из XIII века, и Светој Марини у Карлукову.[731] Оваква тополошка „покретљивост" *ЖрШве Авраамове* и разноликост програмских контекста у којима је могла добити место биле су непосредна последица необичног богатства значења теме.[732] Та значења нису се сводила, када је реч о типологији, на праобраз жртве Христове.[733] Сцена је сматрана префигурацијом читаве икономије Спасења, с посебним нагласком на Оваплоћењу и Васкрсењу. Осим типолошких, *ЖрШва Авраамова* је, наравно, носила у себи и изузетне историјске, моралне и генеалошке слојеве значењ,а јасно изражене већ у Библији, а касније подробно развијане у делима многобројних отаца цркве.

[723] *Творенія св. Кирилла*, ч. II, 335.

[724] *Творенія св. Василія*, ч. II, 284-285.

[725] *Творенія св. Ефрема*, ч. 5-я, 137 (Химна на Рођење Христово).

[726] Првовенчани, *Сабрани сПиси*, 63. Мотив Лозе Јесејеве из које преко Богородице „израста" „плод бесмртности" – Христос – срећемо такође код Теодосија (cf. Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 189), а сличну поруку има и аренга хрисовуље краља Уроша I Богородичиној цркви у Стону [Д. Синдик, *СрПска средњовековна акПа у манасПиру Хиландару*, ХЗ 10 (1998), 19; *Писах и ПоПиисах*, 61].

[727] Бабић, *Иконографски Програм живоПиса у ПриПраПама*, 116-119; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 143-145.

[728] Daniélou, *Sacramentum Futuri*, 97-111; Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, 203.

[729] Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, I, 145; Тодић, *Грачаница*, 144.

[730] Лазарев, *ИсПория*, I, 85; Stylianou, *Cyprus*, 296, 434; Logvine, *Sainte-Sophie*, fig. 230; Skawran, *The Development*, 166; Velmans, *La peinture*, 150; Гавриловић, *ЖивоПис весПибила*, 186, 189; Окуневъ, *СосПавъ росПиси*, 130; Ђорђевић, *Зидно сликарсПво срПске власПеле*, 142; Barbu, *Pictura*, 71, sh. IX, 278; Суботић, *Охридска сликарска школа*, 19-23.

[731] Cf. Hadermann-Misguich, *La décoration extérieure*, 6, 9, fig. 1; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 169, 177-178, fig. 3.

[732] На вишезначност ове теме, тако често пренебрегавану, с правом указује Гавриловић, *ЖивоПис весПибила*, 189.

[733] Николај Љвович Окуњев, међутим, значење ариљске *ЖрПве Авраамове* своди на префигурацију Христове жртве, сматрајући да овај приказ старозаветног догађаја, насликан изнад улаза у наос, „открываетъ собою роспись храма, которая заканчивается въ алтарѣ соотвѣтствующимъ ему изображеніемъ Агнца Божіего – Младенца Христа – на жертвенномъ блюудѣ" (Окуневъ, *Арилье*, 231; cf. et Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, II, 470). Такво тумачење представе жртве Авраамове у Ариљу одбацио је Војислав Ђурић, увиђајући да је „читава иконографија ариљске припрате другог смисла" и да „старозаветне композиције, када су насликане у припратама, немају исту идеју као када су приказане у олтару" (Ђурић, *ВизанПијске фреске*, 200).

У првој књизи Мојсијевој говори се о Жртви Авраамовој као о догађају на основу којег је праотац изабраног народа, доказавши веру, добио од Бога коначну потврду завета да ће се његово потомство веома умножити и да ће се у том потомству благословити сви народи на земљи (1.Мојс. 22:1-18). На тај историјски смисао догађаја пажњу скрећу и хришћански писци попут светог Јована Златоустог. У беседама на Књигу постања тај свети отац, описујући епилог Жртве, каже: „Потом и Господ, као да је жртва заиста била принесена, даје похвалу праведнику и говори: ниси поштедео сина својега љубљенога, мене ради; ... као награду за такву послушност ... ја ћу још више умножити семе твоје; син, заклан у намери твојој, распространиће потомство твоје до такве множине, да се оно пореди са бројем звезда и песком, и сви народи благословиће се у семену твојему, јер си послушао гласа мојега."[734] Иако хришћански мислиоци велику пажњу поклањају историјском аспекту старозаветног догађаја, кроз који је исказана вера и стечен благослов, они се не задржавају на њему. Жртву патријархову, која је према рабинској литератури сама по себи имала искупитељски значај за Авраамове и Исаакове потомке,[735] црквени писци тумаче једино као зачетак у вери и антиципацију будућег искупљења што ће доћи кроз Авраамово потомство, то јест кроз Христа. На тај начин Жртву праоца Авраама сагледава већ Ориген. Ослањајући се на Посланицу Јеврејима (11:17-19), овај писац истиче: „Авраам је знао да он префигурира будућу истину, и да ће се из његовог потомства родити Христос који ће бити заиста принет као жртва за целу васељену и васкрснуће из мртвих."[736] Код светог Кирила Александријског, као и код Оригена, можемо пронаћи схватање да су праоцу Аврааму приликом жртвоприношења Исаака биле откривене тајне васкрсења и оваплоћења Христовог. Свети Кирило најпре указује на одлучност Авраамову да испуни Божју заповест, при чему није губио наду у обећање да ће управо кроз Исаака постати оцем многих народа. Александријски богослов затим о праоцу вели: „Стога се он спремао да принесе на жртву дете, не у незнању обећаног, но предавши у власт Господа испуњење онога што је обећао с клетвом, како Он Сам зна; и није бесплодно за њега било ово дело, мада је Авраам ишао к његовом испуњењу и путем горкога искушења; јер, из тога што се имало догодити, он је био научен значајном чуду васкрсења из мртвих, које превазилази сваки разум, а осим тога и *часној и великој тајни очовечења Јединороднога*."[737] У химни посвећеној Жртви Авраамовој Роман Мелод, у складу с тим, пева како је рука патријархова „која је већ држала жртвени нож била задржана: не зато што се дете отимало, већ (зато што) га је Бог позвао да му открије будућност која произилази од њега".[738] Веома су занимљиви и стихови светога Јефрема Сирина из Химне на Рођење Христово у којима се вели: „Духом је осећао Авраам да је још далеко рођење Сина, и место Сина желео је да види дан Његов (Јн. 8:56); жудео је да види Њега Исаак, када је кроз Њега добио себи избављење, расуђујући да, ако је толико спасоносан образ Његов, зар није тим пре спасоносан Он сам."[739] Ту идеју о Жртви Авраамовој као антиципацији будуће икономије спасења налазимо и код многих других писаца, попут блаженог Теодорита Кирског[740] или Козме Индикоплова.[741] На њу се подсећа и током богослужења, када се евоцира успомена на патријархе Авраама и Исаака и на њихову жртву у оквиру служби празницима Рођења[742] и Васкрсења Господњег.[743]

[734] P. G., t. 54, col. 433-434. Cf. ibidem, col. 428-435.

[735] Danielou, *Sacramentum Futuri*, 100.

[736] P. G., t. 12, col. 203 ff (Hom. VIII, Gen. XXII, 1-14); Andronikof, *Le cycle pascal*, 20.

[737] P. G., t. 69, col. 145 A-C; *Творенія св. Кирилла*, ч. IV, 150-151.

[738] Romanos le Mélode, *Hymnes* I, 159.

[739] *Творенія св. Ефрема*, ч. 5-я, 107.

[740] Према Теодориту Кирском, Бог је „три дана и три ноћи подвргавао испитивању Авраамову божаствену љубав", па је то за нас „била сенка савршеног домостројитељства; зато што је за васељену принео Отац љубљенога сина; Исаак је био образ божаства, аован образ човечности; и сâмо је време једнако трајно, и овде и тамо три дана и три ноћи". Cf. *Творенія бл. Феодорита*, ч. I, 62.

[741] *Topographie chrétienne* II, 152, 153.

[742] У Недељу праотаца помињу се у више наврата Авраам и Исаак, али и жртва на коју је Исаак био принесен (Дечани 38, fol. 98ᵛ-115ᵛ), а према неким минејима тада је читано и Слово светога Јефрема Сирина о Аврааму и Исааку (cf. V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*, I, Zagreb 1955, 171). Посебан значај дају праоцу Аврааму и његовој жртви беседе црквених писаца посвећене недељама отаца и праотаца или самом Божићу, какве су, рецимо, беседе светог Климента Охридског (cf. Климент Охридски, *Съчинения*, II, 174, 190, 217). Последње недеље пред Божић, недеље отаца, на литургији се из Апостола одвајкада читао одломак из Посланице Јеврејима 11:9-40, где се, између осталог, подсећа да је „вером Авраам принео Исаака када је био кушан, и јединца је приносио он који је примио обећање, коме је речено: *По Исааку назваће ти се потомство*. Помислио је да је Бог кадар и из мртвих васкрсавати; зато га је и добио као слику". Чтење из јеванђеља чине тада стихови Мт. 1:1-25, у којима се излаже генеалогија Христова започињући управо од Авраама. Cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 136, 137. На јутрењу празника Рођења Господњег, у шестој песми канона (топар), пева се: „Он је изишао ради нас из бедра Авраамова, да би изнова дигао своје синове пале у тмину греха."

[743] На Велику суботу чита се као паримија одломак из Књиге постања који описује Жртву Авраамову. Cf. Mateos, *Le Typicon*, II, 86, 87; *Prophetologium*, L 41*l*; Дечани 141, л. 150а; Bertonière, *Easter Vigil*, 60-61, 128, 130-131, Chart A-2, C-3.

После свега наведеног не чуди што су представе *Жртве Авраамове* у уметности православних, осим жртвеног – евхаристијског – смисла, добијале друга значења и биле довођене у везу с Оваплоћењем Христовим као кључним догађајем икономије спасења. За нас је нарочито занимљив обичај негован у грчким и словенским псалтирима да се сценом *Жртве Авраамове* као илустрацијом „протумаче" 8-9. или 42. стих 105. (CIV) псалма.[744] У поменутим стиховима говори се о чврстини завета успостављеног између Господа и Авраама *на тисућу кољена.* У Хлудовском псалтиру крај *Жртве* је насликана и сцена у којој Бог даје обећање Аврааму да ће постати оцем многих народа, па је смисао жртвоприношења Исаака као генеалошког корена у вери изабраног племена још јасније потцртана. Прави идејни оквир у којем се нашла слика *Жртве Авраамове* у псалтирима постаје сасвим разумљив када се проуче и литерарна тумачења псалама. Објашњавајући 8. стих 105. (CIV) псалма, блажени Теодорит Кирски је изричит: „Овим Пророк показује постојаност и неоспорност обећања датих Аврааму; јер то није претеривање, како су мислили неки, него истинита и божаствена реч; обећао је на сваки начин Аврааму, да ће се у потомству његовом благословити сви народи, а потомство његово по телу јесте Владика Христос, који има вечну државу и непролазно царство; на ово и указује помен хиљаду родова."[745] У веома популарним тумачењима псалама приписаним неком Атанасију епископу, познатим мање према грчком оригиналу но по словенским преводима, стихови 8-9. и 42. поменутог 105. (CIV) псалма разумеју се, такође, као најава заветоване појаве Христове.[746]

Схваћена као сведочанство о непоколебљивој вери што је праведног Авраама учинила достојним потомства у којем ће се кроз Христа спасити човечанство,[747] *Жртва Авраамова* је у Ариљу с много разлога могла бити доведена у програмску везу с *Лозом Јесејевом*. Слика Христове телесне генеалогије представљала је испуњење свега онога започетог и наговештеног приликом Жртве Авраамове. Та тема је истицала реалност Оваплоћења Божијег у крилу изабранога народа као услов искупљења људског рода. С друге стране, сцена *Жртве* идејно је употпуњавала представу *Лозе*, подсећајући на њено порекло и показујући да је та генеалогија била заснована на делима вере, заправо, да без њих она не би могла изнедрити младицу каква је био Спаситељ – Христос. Овакво повезивање две теме у Ариљу, наравно, није представљало изузетак. Већ су у припрати Сопоћана *Лоза Јесејева* и *Жртва Авраамова* биле насликане једна крај друге (јужни зид и јужни део западног зида), али су истој идејној целини припадале и друге старозаветне теме, као што су циклус о *Прекрасном Јосифу* и *Три младића у пећи огњеној*.[748] Представу *Лозе Јесејеве* у Манастиру (Мориово) фланкирају велика попрсја праотаца Авраама и Исаака, оба окренута према *Лози*.[749] Праведни Авраам у рукама држи „мистична огледала", с ликовима његових потомака, која откривају да ће он постати отац многим народима.[750] Сасвим неуобичајено, Авраам и Исаак су у Манастиру одевени у одећу старозаветних првосвештеника, што се, изгледа, може објаснити само жртвоприношењем у којем су обојица учествовала, а због чега им већ рани хришћански писци придају својство свештеника.[751] Ликови Авраама и Исаака јављају се и у неким византијским кодексима на застави-

[744] *Dufrenne, L'Illustration des psautiers grecs*, I, 33-34, 44, pl. 23, 24, 37; *Der Nersessian, L'illustration des psautiers grecs*, II, 49; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, 105v; Джурова, *Томичов псалтир*, I, 106; II, л. 178; *Der serbische Psalter.* Faksimile, 134v.

[745] *Творенія бл. Феодорита*, ч. III, 178. Свети Теодорит тумачи 9. и 10. стих овог псалма на следећи начин: „Рекао је Бог Аврааму: *Собом се заклех, заиста ћу те благословити и сјеме твоје веома умножити, да га буде као звјезда на небу, и благословиће се у сјемену твојем сви народи на земљи* (1. Мојс. 22:16-18); Бог ову заклетву понавља Исааку, потврђује завет и Јакову ... да би коначно испунио обећање кроз Владику Христа" (ibidem). Тумачења псалама од Теодорита Кирског рано су преведена на словенски језик [cf. J. Lépissier, *Les commentaires des psaumes de Théodoret (version slave). Étude linguistique et philologique*, Paris 1968, 2-5]. Објашњења стихова Пс. 105 (CIV), 8-10. идентична Теодоритовим могу се пронаћи међу текстовима приписиваним светом Јовану Златоустом (Spuria), (cf. *Творенія св. Іоанна Златоуста*, т. V/2, стр. 763, P. G, t. 55, col. 655).

[746] Jagić, **Словѣньскаꙗ псалътырь**, 502, 511; idem, *Supplementum psalterii bononiensis*, 214, 217-218; *Болонски псалтир. Български книжовен паметник от XIII век, Фототипно издание с увод и бележки от И. Дуичев*, София 1968 V-XXXVI, 338-339, 443. У питању сасвим сигурно нису тумачења светог Атанасија Александријског (P. G., t. 27, p. 607). Према Болоњском псалтиру та тумачења Пс. CIV у словенској верзији гласе: за стих 8. – **Иже къ авраамоу исаакоу и ꙗковоу глетъ, и сего ради прибрѣже ѩ въ всѣхъ скръбехъ ихъ· Ха нарицаѥтъ, ѥгоже по тисѫщѫ родъ ꙗви бъ и ѡцъ·**; за стих 9. – **Истъїи оубо по плъти (ꙗвити сѧ) Хсъ прѣжде вѣкъ свѣща·**; а за стих 42. – **Ѡ Хсѣ слово·помѣнѫвъ бо ѩзъїкї, приде бъ слово спасти чловѣка· Изъ авраама во ѥстъ по плъти·**

[747] За Г. Бабић, „у Ариљу тема о жртви Аврамовој у припрати звучи као *тип* – симболична префигурација Христове жртве, односно наговештај *о доласку и улози Христа*" (Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 121).

[748] Окуневъ, *Составъ росписи*, 129-130; Ђурић, *Сопоћани*, 43; Живковић, *Сопоћани*, 24-28.

[749] Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, 73-74, сх. I, 97, 100, сл. 89, Таб. XXIX, XXXII.

[750] Cf. A. Grabar, *Sur les sources des peintures byzantins des XIIIe et XIVe siècles: 2. Abraham le Juste et ses descendants*, CA 12 (1962) 358-366.

[751] Према Оригену, Исак је симболизовао и жртву и свештеника: „Исак који је сам носио дрво за ломачу јесте фигура Христа, који је

цама пред текстом Матејевог јеванђеља којим је умногоме била надахнута *Лоза Јесејева*.[752] Још је занимљивије поменути да су у заглављу Матејевог јеванђеља у неколико јерменских и грчких рукописа као илустрација сликани *Жртва Авраамова* или *Лоза Јесејева*.[753]

Међусобно повезане, две старозаветне теме чиниле су јединствену идејну целину и са другим деловима програма ариљске припрате. Везе су нарочито јасне када су у питању портрети српске владарске породице и представе Васељенских сабора, којима је био придружен и један српски, локални сабор. Да бисмо те везе боље разумели, морамо се још једном осврнути на схватања великих учитеља цркве о природи завета који је Авраам успоставио с Богом и о потомству на које се преносио тај завет. Надахнути апостолским посланицама (Рим. 4:13-25; 9:6-9; Гал. 3:6-31), црквени писци заступају мисао да су кроз Христа сви правоверни народи постали потомци Авраамови и удеоничари његовог благослова. Дидим Слепи осврће се на благослов који је Бог дао Аврааму, па закључује да „он постаје отац многим народима, не само по телу но, такође, и по духу, то јест деци и синовима који му припадају, који чине иста дела као и он и који имају исту веру".[754] Дидим том приликом не пропушта да подсети на апостолске речи: „Сви они који су од вере синови су Авраамови, благословени са њим" (Гал. 3:7, 9). Говорећи о Жртви Авраамовој, свети Кирило Александријски учи како је Бог Отац имао намеру да „Авраама покаже кореном и почетком живота безбројних народа, јер је Емануило умро за свет: то је зато праведник баш кроз искушење био научен особитој и неисказаној љубави према нама од стране Бога Оца, *Који свога Сина не пошшеди, него га предаде за све нас* (Рим. 8:32), оправдане вером и прибројане к деци праоца Авраама".[755] О хришћанима, некада припадницима паганских народа, који приступивши вери постају „деца Авраамова и наследници вечнога живота", проповедао је и словенски просветитељ Климент Охридски.[756] Кроз изабране цитате у први план избија идеја о чврстини и чистоти вере Авраамове, веома важна за схватање генеалогије изабранога народа која води до Христа, па се по вери управо хришћани, без обзира на своје порекло, јављају као прави потомци Авраамови. Они су грана накалемљена на стабло старозаветне маслине (Рим. 11:16-20).[757] Ако се то има на уму, постаје јасно да су представе *Седам васељенских сабора*, слике најзначајнијих етапа у борби за очување чистоте вере, у оквиру ариљског програма биле у свесно компонованој програмској и идејној кореспонденцији са старозаветним темама, исто као у западном делу базилике Рођења у Витлејему или Сопоћанима. У њима је, поред осталог, требало видети и илустрацију потоње историје правоверја, несумњиви знак да је Авраамово завештање наставило непрекинуто трајање захваљујући новим чуварима вере, православним Христовим следбеницима. Старозаветна повест која је довела до појаве Спаситеља и хроника новозаветних христолошких борби показују се као делови јединствене историје што један другоме дају прави смисао.[758]

Као нека врста епилога, Васељенским саборима придружен је и један српски црквени сабор одржан под вођством родоначелника светородне династије Немањића. У Ариљу се на тај начин показује да је,

сам носио свој крст. А ипак, носити дрва за жртву паљеницу јесте свештеничка служба. Христос је у исто време жртва и свештеник... Исаак није корачао иза (Авраама), већ са њим, да покаже како има свештенички положај, као и он." Cf. P.G., t. 12, col. 203 ff (Hom. VIII, Gen. XXII, 1-14); Andronikof, *Le cycle pascal*, 20; Bornert, *Les commentaires*, 61.

[752] S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks*, DOP 19 (1965) 179-180; eadem, *Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus*, 74, JÖB 21 (1972), 113-114; Sh. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74*, DOP 29 (1975), 174, 188, fig. 1.

[753] Cf. Н. Степанян, *Искусство Армении*, Москва 1989, 105-106, 295, илл. 92; *Матенадаран*, Том 1, *Армянская рукописная книга VI-XIV веков*, Москва 1991, 234; Milanović, *The Tree of Jesse*, 51 н. 29, 30. На овом месту треба скренути пажњу и на фреске са западног зида Нередице, где су непосредно изнад представе *Рођења Христовог* биле насликане две старозаветне сцене – *Жртва Авраамова* и *Гостољубље Аврамово*. Cf. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 73, 202 (чертеж. 10, разрез D-C, 2-4), 212 (ил. 181), где је уочена идејна веза само између *Рођења* и *Гостољубља*.

[754] Didyme l'Auveugle, *Sur Zacharie*, II, Zach. X, 8-10, 766-767. На другом месту Дидим истиче, према Посланици Римљанима, да је „Авраам отац свих народа који приђоше вери (Рим. 4:11, 16, 17); сви људи, заправо, који чине ове народе благословени су у његовом наследству (1. Мојс. 26:4), ако имају вере Авраамове којом се он прими у правду (Рим. 4:3, 9)". Cf. ibidem, Tome III, 857.

[755] P.G., t. 69, col. 145 AC; *Творенія св. Кирилла*, ч. IV, 151. И свети Кирило се претходно позива на апостолско предање: „А сведочи о томе Павле, који пише: Јер обећање Аврааму да буде наследник свету не би законом но правдом вере (Рим. 4:13); стичемо право називати Авраама својим оцем ми, који смо поверовали у необрезању и по подобију његовом оправдани смо од Бога" (P.G., t. 69, col. 125 A et col. 145D-148A).

[756] Климент Охридски, *Съчинения*, II, 174. И много касније, тумачећи 9. песму канона, свети Симеон Солунски запажа да је она посвећена Богородици и Рођењу Христовом кроз које је „Онај који се Оваплотио од Ње (Богородице) усвојио нас, нови Израиљ, као што је обећао Аврааму. Cf. *Сочиненія бл. Симеона*, 419.

[757] Cf. Clément d'Alexandrie, *Extraits de Théodote*, SC 23, Paris 1970, 173-175.

[758] У једном од осврта на живопис моравичке катедрале то је веома добро осетио Војислав Ј. Ђурић, истичући да су ариљски сликари „ставили" у припрату „слике и циклусе који говоре о истинитој вери: Васељенске саборе, Лозу Јесејеву и сцене око жртве Аврамове" (Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 424).

пратећи високе узоре светог Константина и других византијских царева, српски владар постао чиниоцем недељиве васељенске повести борби за праву веру.[759] У држави Немањића постојала је развијена свест о томе да је та борба одвајкада спадала у највише дужности православних суверена, како на личном тако и на државном плану. Владари су, природно, располагали и моћним прерогативима да у садејству с представницима цркве остваре победу у њој. Не чуди стога што Доментијан истиче како су у Србији јеретици савладани и сав народ окупљен „у свету саборну и апостолску цркву, пошто његова (Симеонова) добра вера беше у спрези са влашћу".[760] Родоначелник династије Немањића био је, дакле, достојан владарског положаја и од Бога му поверене државе. Он је успео да очува своје поданике у догматској чистоти и тако их одржи у великој заједници православних народа.

Мада на крају приче о општој историји борби за очување праве вере, *Немањин сабор* је својим местом у програму доведен и у идејну везу са самим почетком те приче – са представом *Жрӣве Авраамове*. Обе сцене су насликане у другој зони припрате. *Немањин сабор* добио је место на северном, а *Жрӣва* на источном зиду, док се у истој зони јужног зида налазила, како је већ истакнуто, представа *Визије свеӣог Пеӣра Александријског*. Повезивање прве две сцене свакако је у вези са древним, овде већ поменутим православним учењем о хришћанској заједници као скупу народа што приведени правој вери постају Новим Израиљем, наследницима Авраамовим. Свети Кирило Александријски, рецимо, беседећи у том смислу, вели: „Он (Бог) је тражио себи угодан народ, то јест онај који се рађа кроз веру у Христа по обећању, у каквоме народу су се јавили и оци многих народа, подобно божаственом Аврааму; јер су они наслеђивали његову славу, не у Израиљу по телу, но у тим паганским народима који су се спасли кроз веру."[761] Срби су током средњег века били необично привржени овим идејама,[762] па се литерарна поређења нашег народа са Израиљем, а родоначелника династије Немањића са праоцем Авраамом и осталим патријарсима срећу веома често.[763] Налазимо их већ код светог Саве, Доментијана и Теодосија. Као основ за поређења светог Симеона са Авраамом у литерарним делима узимани су различити мотиви: Немања је милосрдан и странопримац попут Авраама,[764] као и праотац изабранога народа отишао је из свог отачаства у туђу земљу,[765] са сином Савом на Светој Гори приносио је жртве попут Авраама и Исаака.[766] Поређења су могла добити и уопштенији вид. Стихови *Службе свеӣоме Симеону* од светог Саве опомињу нас да је свети Симеон поживео као други Авраам, а сасвим слична мисао јавља се и у Теодосијевом *Жиӣију свеӣог Саве*.[767] У живопису ариљске припрате, међутим, у први план је постављено Немањино настојање да као родоначелник приведе своје племе правој вери и да га тако уподоби изабраном народу, по чему он сам постаје саврсником Авраамовим. Та мисао је била веома жива и у првим деценијама XIV века, када је 1319. године архиепископ Никодим писао предговор преводу Јерусалимског типика. Подсећајући да се Бог одрекао „првог Израиља изнемоглог неверством", тај архиепископ вели: **„Видим' бо ѡ нась велика Божиꙗ смотрениꙗ милосрьдик, ꙗви бо намь новаго Аврама, светаго нашего господина Симеѡна и новаго мироточьца вь новорожденнѣмь Израильі, рекше вь срьп'сцѣи ꙁемли."**[768]

У делима српских средњовековних писаца на многим местима истиче се заслуга светог Симеона за победу хришћанске вере међу Србима, и то на такав начин да би се могао стећи утисак како пре Немање српски народ уопште није био христијанизован или да је живео под снажним утицајем јереси.[769] Свети Симеон је, према слову средњовековних црквених писаца и песника, „прогнао таму неверја, цркви православну веру држећи", „мраком јереси обузете, просветлио јесте људе своје" и „из дубине неверства извукао народ свој"[770] да бисмо се ми, захваљујући њему и светом Сави, „ослободили мрачних обмана

[759] Радојчић, *Порӣреӣи*, 33; Vojvodić, *Un regard nouveau*, 13-14, 17.

[760] Доментијан, *Живоӣ Свеӣога Саве и живоӣ Свеӣога Симеона*, 259.

[761] P.G. t. 69, col. 125 A; *Творенія св. Кирилла*, ч. IV, 128. Cf. нап. 756 supra.

[762] Доментијан, рецимо, у својим делима готово да парафразира светог Кирила. Cf. Доментијан, *Живоӣ Свеӣога Саве и живоӣ Свеӣога Симеона*, 240, 247-248.

[763] О упливу старозаветних представа на етничко мишљење код хришћана cf. H. Kohn, *The Idea of Nationalism*, New York 1946, 36-50, 70-74.

[764] Свети Сава, *Сабрани сӣиси*, 98; Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 65.

[765] Доментијан, *Живоӣ Свеӣога Саве* и *Живоӣ Свеӣога Симеона*, 276; Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 55-56, 95, 148, 185.

[766] Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 185, 206.

[767] Свети Сава, *Сабрани сӣиси*, 131 (cf. и коментар Д. Богдановића на стр. 192). Теодосије, *Жиӣија*, 167.

[768] Стојановић, *Зайиси и наӣӣиси*, I, 22 (бр. 52).

[769] Свети Сава, *Сабрани сӣиси*, 192 (коментар Д. Богдановића); Благојевић, *О националним и државним инӣересима*, 18.

[770] Ibidem, 131; Доментијан, *Живоӣ Свеӣога Саве и живоӣ Свеӣога Симеона*, 259, 285; Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 73; Првовенчани, *Сабрани сӣиси*, 95.

јереси, и крстећи се трисијаном светлошћу божаства просветлили".[771] Борбу за праву веру родоначелник светородне династије Немањића крунисао је сабором на којем је, како сведочи Стефан Првовенчани, однео победу над неком претећом јереси,[772] вероватно богумилством. Свети Симеон је тако своје правоверје потврдио управо кроз дела вере, што је значило последовање Аврааму и представљало хришћански идеал истицан и у српској средини. У *Хиландарском типику* свети Сава у том смислу учи: „Да разумете да је вера без дела мртва. Авраам, отац наш, не оправда ли се делима узневши Исаака сина свога на жртвеник? Видиш ли да је вера помогла његовим делима и кроз дела сврши се вера."[773] Управо о томе да су свети Симеон и свети Сава омрзнули грех и заволели Христа „вером Авраамовом" занесено приповеда Доментијан.[774]

Мисао о светом Симеону као новом Аврааму и српском народу као Новом Израиљу даље је развијена у најнижој зони припрате захваљујући портретима владара и њихових потомака, насликаним око представе *Лозе Јесејеве*. Ликови краљева Милутина и Драгутина, као и краљице Кателине, компоновани су у виду репрезентативне ктиторске композиције. Та композиција је иконографски потпуно заокружена, али је на ширем идејном плану била посредно повезана како са представама замонашених српских владара у наосу, тако и са ликовима Драгутинових синова на северном делу западног зида припрате. Између главне ктиторске композиције и портрета Владислава и Урошица насликан је, на јужној страни западног зида, доњи део *Лозе Јесејеве*. Тако су се две генеалошке представе нашле не само једна крај друге него су на известан начин и преплетене. Особен поступак твораца ариљског тематског програма утолико је уочљивији што је за портрете Драгутинових синова далеко природније место пружала јужна страна зида, у непосредној близини ктиторске композиције. *Лоза Јесејева* је на тај начин „прекинула" континуирано низање портрета и њихову иконографску сабраност, али их је идејно повезала на веома надахнут начин и обогатила новим значењима. [775]

Просторно и идејно приближавање владарских портрета и представе *Лозе Јесејеве* јавља се у српској средини и пре Ариља. Оно је готово сигурно било заступљено у Сопоћанима,[776] а вероватно и у припрати Мораче.[777] Као важна потврда дубоке идејне повезаности представа из најниже зоне сопоћанске припрате са *Лозом Јесејевом* може се навести то што су на јужном зиду иза портрета српске владарске породице и попрсја светог Симеона Немање, управо под представом *Лозе*, насликани свети песници који у рукама држе свитке с цитатима што величају „Корен Јесејев",[778] док десницом упућују благослов ка портретима Немањића.[779] Наглашавање те програмске везе остаће присутно у српској уметности и знатно после осликавања моравичке катедрале. У XIV веку развијена галерија портрета Немањиних потомака биће приближена лози Христових предака у Дечанима,[780] да би се у Матеичу и на главној студеничкој кули *Лоза Јесејева* и *Лоза Немањића* нашле једна наспрам друге, као пандани.[781] Укључивање *Лозе Јесејеве* у програмске целине обојене династичким садржајима, односно њено повезивање са култом владајућих породица, било је, по свему судећи, добро познато и изван Србије. Поменуту појаву срећемо како на средњовековном Западу, тако и на византијском Истоку. Династичка значења придавана су, изгледа, већ

[771] Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 251. Сличних места код Теодосија има на претек. Cf. Србљак I, 141, 147, 153, 167, 169, 185, 187, 193, 199, 209, 211, 215, итд.

[772] Првовенчани, *Сабрани списи*, 70.

[773] Свети Сава, *Сабрани списи*, 45. Важно је приметити да ово место није било преузето из Евергетидског типика (*Списи Св. Саве*, 19). Чврстина вере Авраамове огледала се и у његовом правоверју које истиче, рецимо, Козма Индикоплов, подсећајући на то да се праотац држао Божијих заповести и да у сусретима са иноверницима није скренуо ни на један од три погрешна пута – астролога халдејских, мага харанских и идолопоклоника хананејских (*Topographie chrétienne*, Tome II, 154, 155). Према В. Ј. Ђурићу очигледно је да је „чврстина вере Аврамове основни садржај циклуса, као што она стоји у подлози осталих представа у припрати Ариља ... Снага вере и оданост законима цркве основна је садржина и фресака у припрати Сопоћана." Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 200.

[774] Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, 289.

[775] На идејно повезивање *Лозе Јесејеве* и портрета у Ариљу упозорио је још Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 163-165. Но, он са *Лозом* доводи у везу само портрете Драгутинових синова. С друге стране, Смиља Марјановић-Душанић помишља да су са *Лозом Јесејевом* у Ариљу могли бити повезани портрети самих владара које благосиља Христос. Cf. Марјановић-Душанић, *Мотив Лозе Јесејеве*, 124.

[776] Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 163-165; Г. Суботић, *Доментијаново дело и српски живопис XIII века*, in: *Српска књижевност у књижевној критици*, I, Стара књижевност, Београд 1965, 354-358. Да је *Лоза Јесејева* у Сопоћанима поред теолошке имала и „династичко-политичку поруку", сматра и С. Марјановић-Душанић (*Мотив Лозе Јесејеве*, 121-124). Управо у једном акту краља Уроша I, аренги повеље издате цркви Пресвете Богородице у Стону, говори се о Христу као о жезлу, то јест цвету из корена Јесејева и о усиновљењу бивших незнабожаца, па и Срба, кроз њихово обожење (*Писах и потписах*, 61).

[777] Cf. Петковић (С.), *Морача*, 46.

[778] Milanović, *The Tree of Jesse*, 58.

[779] Cf. Живковић, *Сопоћани*, 26.

[780] Д. Војводић, *Портрети*, 274-275 (са старијом литературом).

[781] Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, 67-68, 78; Д. Војводић, *Лоза Немањића*, in: ЛССВ, 371-372.

представама Христове генеалогије на витражима, скулптурама и мозаицима из Шартра, Сен Денија или базилике Христовог Рођења у Витлејему.[782] С друге стране, на јужној фасади костурске цркве Панагије Мавриотисе крај *Лозе Јесејеве* били су насликани портрети Михаила VIII Палеолога и првог ктитора Алексија I Комнина, чијим су се потомцима сматрали представници последње византијске династије.[783] Пример из Костура је значајан јер је веома сродан српским примерима, а нешто је старији од њих. Уз наведене српске споменике, он упозорава на могућност да је сличних решења у Византији било знатно више и да би њихово порекло требало тражити у цариградској дворској средини.[784] У средњовековној Србији сачувало се, свакако не случајно, највише сведочанстава о програмском повезивању династичке са Христовом генеалогијом, што још једном показује да су идејна решења ове врсте налазила изузетно повољно тле у држави Немањића. Разлози за ту појаву произлазили су из природе тадашњег српског друштва и његове идеологије, у чијем су средишту стајала питања династичког континуитета, светородности владајуће породице и њене улоге у очувању православности Богом повереног јој народа.[785] У српским црквама стога се може пратити логичан и постепен развој од примене иконографске формуле „хоризонталне династичке лозе", преко идејног повезивања тог низа владарских портрета са представом *Лозе Јесејеве*, до појаве развијене „вертикалне" *Лозе Немањића*.[786]

Стварању културног миљеа у којем су на прави начин могле бити прихваћене поменуте иконографске и програмске формуле нарочито су допринели текстови српских писаца. Већ од времена светог Саве у српским житијима, богослужбеним текстовима и владарским повељама развија се схватање о Немањином потомству и читавом српском народу као „новом Израиљу".[787] Уступајући престо сину Стефану, Симеон Немања га је, како казује свети Сава, „благословио изванредно, као што благослови Исак Јакова", и обратио му се речима: „Чедо моје љубљено, паси овај мој Израиљ, и пази на њега водећи га као јагње Јосиф."[788] Према сведочењу истог писца, свети Симеон је пред смрт благословио своје наследство речима: „Господе Сведржитељу, Боже отаца наших, Авраамов, Исааков, Јаковљев и семена праведнога, сачувај их и укрепи у држави бивше владавине моје."[789] Доментијан истиче за светог Симеона да "као што пре међу Јудејима прозре да ће се од њих родити пресвета Госпођа Богородица, и да ће се од ње Он сам телом родити ... тако Господ прозре и овога преподобнога оца нашега да ће на њему бити његова благодат, и да ће се благочастиви од њега родити, и да ће се као нови Израиљ јавити семе његово".[790] У *Житију светог Саве* тај аутор казује да је родитеље првог српског архиепископа Бог благословио истим благословом као Авраама и Сару, и Исаака и Ревеку, и да „благослови Јаковљевим благословом синове синова њихових, а валдвиже служитеље новоме закону своме, и названи бише од Бога нови Израиљћани, друго царско свештенство, и *прицепише се истинитој маслини, Христу*".[791] Доментијан у *Житију светог Симеона* приписује његовом сину Сави речи да је Бог намерио да у родоначелнику династије Немањића прослави своја чудеса како би се он назвао „други нови Израиљ" и да ће се „паства" његова „Богом узраставши" назвати „изабрање Божје", видећи у светоме Симеону „подобника" боговидог Јакова – јер ће из њега „прорасти други Израиљ".[792] Сасвим слична схватања могу се пронаћи и у Теодосијевим делима,[793] као и у текстовима неких мање значајних писаца с краја XIII и из првих деценија

[782] J. R. Johnson, *The Tree of Jesse Window of Chartres: Laudes Regiae*, Speculum 36/1 (1961), 1-22; M. L. Thérel, *Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. A propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis*, Cahiers de civilisation médiévale (Xe-XIIe siècles), VI, No. 2 (1963), 145-158; J. Le Goff, *Aspects religieux et sacrés de la monarchie française de X^e au XIII^e siècle*, in: *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, ed. A. Boureau et. C.-S.Ingerflom, Paris 1992, 24, 25; Hunt, *Art and Colonialism*, 80; U. Geese, *Gothic Sculpture in France, Italy, Germany and England*, in: *The Art of Gothic. Architecture. Sculpture. Painting*, ed. by R. Toman, Cologne 1999, 301.

[783] Папамасторакис, *Ένα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου*, 221-238, εἰκ. 1.

[784] Византијски ретор Манојло Холобол пореди управо Михаила VIII са старозаветним царевима и јеврејским народним вођама Давидом, Соломоном и Мојсијем, док Византијско царство назива „новим Израиљем", а Цариград „новим Сионом" (cf. ibidem, 236-238; A. Failler, *La proclamation impériale de Michael VIII et d'Andronic II*, RÉB 44 /1986/, 240-241). Слична поређења негују се и у време Андроника II. Cf. Н. Радошевић, *Похвална слова цару Андронику II Палеологу*, ЗРВИ 21 (1982), 79.

[785] О овим питањима расправља се на више места у књизи Смиље Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија* (са старијом литературом).

[786] Д. Војводић, *Лоза Немањића*, in: ЛССВ, 371-373 (са старијом литературом).

[787] Последња је о томе писала С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 111-117, 192-197, 283-284.

[788] Свети Сава, *Сабрани списи*, 102.

[789] Ibidem, 113.

[790] Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, 238-239.

[791] Ibidem, 65-66.

[792] Ibidem, 275. О Доментијановим схватањима о Србима као новом изабраном народу подробније расправља Благојевић, *О националним и државним интересима*, 18-21.

[793] Теодосије, *Житија*, 156, 163, 166.

XIV века. Занимљив је у том смислу и запис писара у хиландарском Четворојеванђељу краља Милутина из 1316. године у којем се каже како Бог „**вь прьвыхь же изьбраа праѡтца Ꙗвраама и ѡт нѥго многы доброплоднык ѡтрасли расплодивь, рекоу же и прѣкраснаго Иѡсифа, и пророка и цара Давида, и иныхь многь и до Прѣчистык, а вь нынꙗш’нихь родѣхь изьбраа и вьздвиже господина светаго Симеѡна Неманю, ...И ѡт нѥго доброплодны ѡтрасли многы процвьть...**”[794]

Када се пажљиво проуче текстови српских и византијских писаца, али и сама дела ликовних уметности, постаје сасвим јасно да је програмско преплитање српских династичких портрета са представом *Лозе Јесејеве* имало дубоко идејно утемељење. Оно је требало да покаже како су Немањићи били подобни роду Богом изабраних старозаветних праведника и да се, захваљујући светом Симеону и његовим потомцима који су у православљу „прицепљени” светој маслини (Рим. 11:16-24), читав српски народ јавља као „нови Израиљ”. У питању, дакле, није било пуко поређење два родословља. Основни мотив идејног повезивања немањићке с Јесејевом лозом стога и не треба тражити у намери да се нагласи пораст самосвести српске светородне династије до те мере да је она као свој узор могла истаћи телесну генеалогију Господара васељене. Прави повод разматраном програмском решењу лежи на другој страни. Он се разазнаје управо у жељи да се покаже како су се српски владари својом вером и својим животима уподобили изданку лозе древних библијских царева, те да се крштени и око таквих владара окупљени народ може сматрати новим „изабрањем Божијим”.[795] Истицање сличности израиљске старозаветне и српске владарске генеалогије служило је као знак њихове дубље, „генеричке” повезаности кроз појаву Господа Исуса Христа. О томе је касније, у XIV веку, требало непосредније да сведочи и поменуто сликање иконографски идентично устројених и у виду пандана приказаних *Лозе Јесејеве* и *Лозе Немањића*.[796]

При разматрању тематског програма припрате пажњу треба обратити на још неколико представа у најнижој зони живописа. На јужној страни источног зида, у непосредној близини ктиторске композиције и у идејној вези са њом, насликан је лик светог Ахилија Лариског.[797] Његов положај у оквиру програма припрате може се на први поглед учинити нејасним, јер он није иконографски укључен у ктиторску представу са јужног зида. На тој композицији фронтално приказани ктитор – краљ Драгутин – приноси модел храма Христу, насликаном у сегменту неба, који га благосиља, као и његову жену и брата. За представу патрона храма на самом јужном зиду, дакле, није нађено место. Да би се објаснила ова особеност, мора се најпре скренути пажња на то да се у Ариљу развијена ктиторска композиција јавља у једном новом, за дотадашње српске споменике неуобичајеном виду, о чему ће у оквиру иконографских разматрања бити више речи. Та нова концепција портрета је, уз однос расположивих зидних површина у припрати, пресудно утицала на издвајање представе патрона храма и њено постављање крај главног дела ктиторске композиције. Посредничка улога светитеља патрона због тога је помало замагљена, али је идејна повезаност његове представе са ктиторском сликом на јужном зиду остала ипак довољно јасна. Свети Ахилије је, нема сумње, био схваћен као светитељска личност уз чије се посредништво ктиторов дар предаје Христу. Чини се стога потпуно излишним мишљење Цветана Грозданова да је лариски епископ био насликан на том месту, крај пролаза у наос, због веровања у његову способност да као борац против јереси запречи јеретицима улаз у храм. Једноставно, мишљење Грозданова не темељи се на било каквим аргументима и аналогијама.[798]

У новије време изнета је претпоставка, заснована на локалној традицији[799] и неким археолошким налазима, да су под надгробним обележјем уз јужни зид припрате биле укопане мошти светог лариског

[794] Cf. Богдановић, *Кашалог*, 53.

[795] О апостолској улози светог Симеона и светог Саве, који су кроз властито богоспознање свој народ везали за плод древне лозе Јесејеве – Христа – и окупили га у Цркву, речито говоре Теодосијеви стихови (*Службе, канони и Похвала*, 189).

Цвеш чисшоше који нам је из корена Јесејева изникао,
Дево, йлод бесмршносши израсла нам јеси,
Христа, Цара и Госйода,
њега окусивши йрейодобни, умом се неба дохвашише,
и свеишишељи, јеванђеоским речима найојивши срца људи,
рај красан – цркву йоказаше.

[796] Оваква схватања о избору кључних тема и идејним основама програма ариљске припрате први пут смо саопштили на научном скупу посвећеном цркви Светог Ахилија у Ариљу, одржаном маја 1996. године.

[797] Сви значајнији истраживачи ариљских портрета доводе представу светога Ахилија у везу са ктиторском композицијом: Окуневъ, *Порйреиы*, 82-83; idem, *Арилье*, 237, 238; Радојчић, *Порйреши*, 30-31; Петковић (С.), *Ариље*, III; Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, 122; M. Tatić-Djurić, *L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, in: *Actes du XIV[e] CIÉB*, III, Bucarest 1976, 316, 320.

[798] Cf. Грозданов, *Ахил Лариски*, 20. Овде се намеће питање који су то јеретици, када, зашто и у каквом броју улазили у српске православне храмове да би се морало размишљати о заштити црквеног улаза од њих.

[799] Ф. Каниц, *Србија. Земља и сшановнишшво*, Београд 1985, књ. I, 572.

епископа, те да је зато лик светог Ахилија насликан на јужној страни источног зида.[800] Оваква претпоставка изазива, међутим, одређене сумње. Запажа се да место у припрати, а затим и скромно надгробно обележје, постављено наспрам знатно веће и некада вероватно репрезентативније фунерарне целине везане за гроб епископа Меркурија, не би одговарали начину похрањивања моштију тако угледног светитеља какав је био Ахилије Лариски.[801] Ово запажање вреди поготово ако су светитељеве мошти, по чудотворству већ увелико чувене, биле пренете у Моравице са Преспе. Захваљујући једној српској верзији службе патрону моравичке катедрале и његовом необичном кратком житију (Хиландар, рукопис бр. 230), које је крајем XIV века за Ариље написао извесног Никодим,[802] имамо сведочанство да су се у задужбини краља Драгутина чувале мошти неког светог Ахилија, за којег се веровало да је био архијереј Ларисе. Но, велики проблем изазива околност да се у поменутој служби тај светитељ слави као свештеномученик, што свети лариски епископ није био. У краткој верзији *Страданија* свештеномученика Ахилија, изложеног при крају српске службе, приповеда се да је светитељ потицао из источног дела Константиновог царства, да је васпитан у хришћанској породици и да је због своје ревности и изобличавања заблуда био постављен за епископа у Лариси (**вь Лаврос̑ѣ**).[803] Забележено је и његово учешће на Првом васељенском сабору, на којем су осуђени Арије и други јеретици, што све одговара подацима из уобичајене верзије кратког житија светог Ахилија Ларисног. Надаље се, пак, говори о томе како је светитељ чуо да се међу Тривалима раширила јерес „**Навата Трапезонт'скаго**", иако су ови Тривали, који својим „**єзыкомь Срьблк именоуют' се**", испрва били просвећени проповедима апостола Тита.[804] Пошто је отишао у те крајеве, „прогнао јеретичку таму" и „многе вратио к Богу", на повратку у завичај убили су га злочинци „**на мѣстѣ гл(агол)кмѣмь Моравица... идѣже и ч(ь)с(ь)тныи кго мощи положени быше· и мура бл(а)гооуханїа и до н(и)нѣ истакають· исцѣлкнїѡ(мь) дары обил'но подающе**".[805] У овој прилици нећемо се упуштати у сложена питања преплитања култова двојице или више светитеља. Из тог преплитања вероватно је проистекла необична српска верзија житија и службе светом Ахилију.[806] Морамо, међутим, приметити да је евентуално стапање култа светог ларисног епископа с култом неког локалног светитеља сличног имена, чије су мошти биле похрањене у првобитној ариљској цркви, заиста могло довести до обнављања успомене на старо гробно место које је у знатно увећаном храму из времена краља Драгутина добило необичну локацију.[807] У том случају збуњивало би решење сасвим ниског и прилично скромног надгробног обележја смештеног уз јужни зид припрате. Тај проблем се намеће нарочито стога што се у служби и житију говори о обилном изливању исцељујућег мира,[808] а молитве светитељу упућују у име „**ч(ь)стноую ракоу твою**" или „**ракоу мощеи твоих(ь) – ѡбстокщихь**".[809] По свом облику и месту, ниско надгробно обележје савременом истраживачу ни приближно се не показује као главно култно средиште цркве, где су се догађала мироточења и које су они што су светитеља славили могли „обстојати", то јест окружити или опколити. Чини се да пред нама нужно остаје извесна недоумица. Да ли можда реч „обстојати" треба тумачити слободније и схватити као окупљање пред гробом,[810] или, пак, у појму „рака", који се доста често поми-

[800] Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 68-73, 253-254.

[801] Док се према остацима камене конструкције на северној страни нартекса могло закључити да је гроб епископа Меркурија изгледа био обележен монументалним саркофагом, нису пронађени никакви поузданији трагови на основу којих би се смело говорити о саркофагу као обележју гробнице на јужној страни ариљске припрате. Cf. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 249-254. И фрагменти сокла у виду завесица с орнаментима, у најнижој зони јужног зида и испуста у југоисточном углу нартекса, јасно говоре да се на том месту у време осликавања ариљске цркве није могла налазити надгробна конструкција у облику саркофага. Cf. ibidem, сл. 134; Живковић, *Ариље*, 14 (44).

[802] Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије*, 43; Климентина Иванова сматра, без чвршћих аргумената, да је за Ариљце ову службу и житије написао Никодим Тисмански. Cf. Иванова, *Неизвестна сръбска служба*, 25, 31, 38-40.

[803] Иванова, *Неизвестна сръбска служба*, 40 (л. 98а).

[804] Ibidem.

[805] Ibidem.

[806] Cf. Радојичић, *Књижевна збивања*, 232; Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије*, 37-46.

[807] Cf. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 68-73, 253-254.

[808] Иванова, *„Възпявам те, отче Ахилие"*, 157 (л. 82а), 157 (82б), 160 (л. 88б), 163 (91б), 169 (98б), 170 (100а). Као светитељ мироточац свети Ахилије Лариски слави се и у старијим верзијама службе. Cf. Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија Ларисног*, 30; eadem, *Нова служба*, 155, 157, 158; Иванова, *Служба на св. Ахил*, 18, 19, 20, 21; eadem, *Неизвестна сръбска служба*, 28.

[809] Иванова, *„Възпявам те, отче Ахилие"*, 159 (л. 87б), 160/161 (л. 89а), 170 (100а); Иванова, *Неизвестна сръбска служба*, 31.

[810] Григорије Цамблак, неки непознати Дечанац и зограф Лонгин певају о томе како се верни веселе док певају похвалне песме светом краљу Стефану Дечанском, „обилазећи уоколо" ћивот с његовим моштима, односно моле му се и величају Христа „окруживши" те мошти (*Србљак*, II, 348, 362; Јовановић-Стипчевић, *Служба Акатисту Стефана Дечанског*, 117). Нажалост, данас знамо само приближно где је и како је кивот с моштима Дечанског некада био постављен.

ње у служби,[811] ваља препознати уопштену ознаку за некакав кивот или саркофаг који се чувао у наосу или олтару ариљског храма? У српској црквеној поезији из последње четвртине XIV и с почетка XV столећа постоје уверљиве потврде о томе да се о кивоту са светитељским моштима смештеним у близини олтарске преграде певало управо као о „раци". У *Служби краљу Милутину*, чије су мошти биле постављене у кивот испред олтарске преграде,[812] Данило Бањски на многим местима говори о благоуханој „раци" краљевих моштију која непрестано вернима дарива исцељења.[813] Григорије Цамблак у *Служби светом краљу Стефану Дечанском* користи речи „ковчег", „рака" и „кивот" да би означио место где почивају чудотворне мошти „српског новомученика".[814] О „раци" с моштима дечанског краља која „просијава" исцељењима па је верни целивају, певају и непознати писац *Канона* овом светитељу и зограф Лонгин у *Служби акатисту Стефана Дечанског*, написаној крајем XVI века.[815]

Ни сликани програм над гробом у јужној половини нартекса не пружа довољно јасне наговештаје да су у овом простору биле чуване мошти светог Ахилија. У први план живописа на јужном зиду, који наткриљује гробно обележје, постављена је свечана ктиторска композиција. Она доминира читавим простором, а духом своје репрезентативне владарске иконографије никако не приличи обележавању места похране светитељских моштију. Чак се и квадратна ниша, за коју је Милка Чанак-Медић претпоставила да је била „предвиђена за неки уређај за истицање мира",[816] нашла на десном бедру портрета краља Милутина. Лик светог Ахилија потиснут је, при том, на знатно ужу и са надгробним постројењем слабије повезану површину источног зида. Ово постаје још уочљивије уколико се пажња обрати на програм живописа крај оближњег гроба моравичког епископа Меркурија, личности далеко мање поштоване од светог Ахилија. На северном зиду, у средишту тог програма, насликана је композиција епископовог успења која недвосмислено указује на гробну намену простора и одаје почаст сахрањеном. Ако бисмо у српском средњовековном сликарству тражили програмско решење изнад неког светитељског гроба које би колико-толико било слично решењу на јужној страни ариљске припрате, онда бисмо се морали зауставити на програму фресака најниже зоне југозападног травеја наоса Хиландара. Тамо је, међутим, реч о бившем, испражњеном гробу једног светитеља (светог Симеона Српског). Он је наткриљен фрескама чија је програмска структура по пореклу била хронолошки слојевита, а иконографија далеко мање репрезентативна.[817] Склони смо, такође, да не придамо посебан значај околности што је изнад ктиторског портрета и помињане надгробне плоче у Ариљу приказана *Визија светог Петра Александријског*. У различитим верзијама службе светом Ахилију истиче се тријумф овог светитеља над јеретиком Аријем,[818] али се он ту јавља у својству општег места.[819] По свему судећи, представа којом се илуструје догађај из предисторије *Првог васељенског сабора* нашла се у другој зони јужног зида ариљске припрате из неких других, већ размотрених разлога.

Појава *Успења моравичког епископа Меркурија* у припрати мора се посматрати као непосредна последица смештања гроба једног локалног архијереја у овај део храма. У православном свету обичај сахрањивања у нартексу био је широко прихваћен,[820] па је понекад могао битно да утиче на сликарски програм простора, који је тада добијао есхатолошко значење. У Ариљу то није било тако. Гробно место моравичког епископа, чије су заслуге за обнову катедрале морале бити знатне, обележено је само сценом *Успења*. Нема сумње да је подстицај за такво иконографско обележје гробног места дошао из Сопоћана. Управо на северном зиду припрате најзначајније цркве Драгутиновог оца, краља Уроша, тачно изнад гробнице Ане Дандоло нашла се сцена њене смрти, али је надгробни програм био проширен монументалном представом *Страшног суда*.[821] Због сведености простора, затим због мање важности сахрањене

[811] О „раки" или о „гробу" с моштима светог Ахилија говори се и у старијим верзијама службе, које нису настале у српској средини нити су биле везане за наше Моравице. Cf. Суботин-Голубовић, *Нова служба*, 157; Иванова, *Служба на св. Ахил*, 18, 20, 21.

[812] Поповић (Д.), *Српски владарски гроб*, 97-98.

[813] *Србљак*, II, 84, 88, 92, 94, 96, 98, 106, 114, 118.

[814] Ibidem, 318, 322, 344, 348.

[815] Ibidem, 356; Јовановић-Стипчевић, *Служба Акатисту Стефана Дечанског*, 109, 117, 120, 122 (л. 25' и л. 26), 123, 124.

[816] Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 71.

[817] Д. Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, in: *Манастир Хиландар*, приредио Г. Суботић, Београд 1998, 249-250.

[818] Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија Лариског*, 29, 30, 31; eadem, *Нова служба*, 154, 155, 156; Иванова, *Служба на св. Ахил*, 18, 19; Иванова, *Неизвестна сръбска служба*, 25, 31, 38-40; Иванова, *„Възпявам те, отче Ахилие"*, 158 (л. 83б), 159 (л. 87а), 164 (92б), 167 (л. 97а), 169 (л. 99а).

[819] Иванова, *Неизвестна сръбска служба*, 30.

[820] F. Bache, *La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XII^e au XIV^e sècle*, Histoire de l'art 7 (octobre 1989), 25-33. О праву епископа да буду сахрањени у својој катедралној цркви cf. Троицки, *Ктиторско право*, 122.

[821] Поповић, *Српски владарски гроб*, 77-78; Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 51-52 (где се сце-

личности, а нарочито због значаја који је у оквиру програма дат другим темама, представа *Страшног суда* у ариљској припрати није приказана. Иначе, крај *Успења епископа Меркурија* насликан је портрет још једног почившег моравичког архијереја – Герасима. У питању је груписање садржаја који се односе на историју катедрале и стоје у широј идејној вези са портретима српских архиепископа и ондашњег моравичког епископа из наоса, о чему је било речи.

На источном зиду ариљске припрате, северно од улаза, насликан је монументални лик светог арханђела Михаила, одевеног у ратничку одећу, с исуканим мачем у десници. Оваква иконографија арханђелове представе и њено место у програму недвосмислено указују на функцију слике. У питању је лик такозваног „филакса" (ὁ Φύλαξ), „чувара улаза у храм", који се веома често јавља у црквеној уметности православних, нарочито у периоду зрелог средњег века.[822] Кад је српско зидно сликарство у питању, ариљски пример пружа најстарије поуздано сведочанство о обичају представљања архистратига Михаила као чувара улаза. Међутим, та појава је у нашој уметности морала бити присутна и знатно раније. Јужно од пролаза у наос Студенице на слоју из XVI века, који изгледа у знатној мери понавља старији програм, насликан је лик арханђела Гаврила. Насупрот њему, на оштећеној површини живописа северно од улаза, вероватно се налазио лик његовог парњака – арханђела Михаила. Трагови фигура арханђела сачувани су и под великим слепим аркадама крај улаза у наос Градца,[823] док је у капели Светог Стефана у Сопоћанима насликан арханђел Михаило с исуканим мачем, знатно монументалнији од околних представа. Он у програму није добио место које би одговарало чувару храма, али му ту улогу даје натпис што га означава као „Хранитеља Свете Тројице".[824] Од почетка XIV века приказивање арханђела Михаила с мачем у рукама крај улаза у храм у српским споменицима постаје сасвим уобичајена појава. С обзиром на то да је у питању представа с јасним значењем и недвосмислено одређеном функцијом, арханђелов лик у ариљској припрати не би требало безрезервно повезивати са другим представама и садржајима који су се нашли у истом простору, али из сасвим других разлога.[825]

При крају разматрања тематског програма ариљске припрате пажњу ваља поклонити и попрсјима насликаним у двема лунетама изнад пролаза. Над улазом у наос место је добио лик Исуса Христа (сх. 1, 2, бр. 126), што је уобичајено решење. Нажалост, степен оштећености фреске не дозвољава да се утврди који је Спаситељев иконографски тип био заступљен и каква су могла бити његова дубља значења. Иако је веома добро очувано, попрсје светог Евстатија Плакиде (сх. 1, 2, бр. 132), насликано над улазом у припрату, чини већи проблем при тумачењу ариљског програма. Свети Евстатије је био веома поштован и често сликан светитељ.[826] Појаву његове представе било би стога лако објаснити да није издвојена из групе светих ратника на западном зиду северне певнице и насликана у једној од лунета припрате. Поједини истраживачи су претпоставили да су за истицање Плакидиног лика постојали нарочити разлози. Ипак, у питању вероватно није било прослављање овог светитеља као заштитника савременог српског архиепископа Јевстатија II, како је то својевремено претпостављано. Пратећи нека запажања и размишљања Николаја Љвовича Окуњева,[827] Бранислав Тодић је дошао до закључка да је постављање Плакидине представе у лунету над улазом у припрату „драгоцено као знак присуства архиепископа Јевстатија II у избору фресака у Ариљу".[828] Потпора за овакву тврдњу с далекосежним последицама за разматрање ариљског програма пронађена је у чињеници да су у тематским ансамблима из неколико српских цркава истакнути ликови светитеља имењака оних архиепископа, епископа и игумана који су непосредно бринули о осликавању тих храмова.[829] Овде је веома важно приметити да се и у натписима

на *Смрт Ане Дандоло*, као и представа *Страшног суда*, доводи у везу са одређеним богослужењима).

[822] А. Ксингопулос, *'Αρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ*, ПХАЕ 1 (1932), 18; Koumoussi, *Les peintures murales*, 124-127; Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, 359-366.

[823] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6; Оливера Кандић претпоставља, међутим, да се под аркадама налазила представа *Благовести*. Cf. О Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1987, 42.

[824] Ђурић, *Сопоћани*, 84, T. LVI; Живковић, *Сопоћани*, 34.

[825] На научном скупу посвећеном цркви Светог Ахилија у Ариљу, одржаном маја 1996. године, колегиница Радојка Зарић покушала је да доведе представу арханђела Михаила у идејну везу са гробом епископа Меркурија. Сматрамо да „ратничка" иконографија арханђелове представе, као и традиција сликаних програма крај гробова у српској средњовековној уметности, говоре против наведене претпоставке.

[826] Укажимо бар на чињеницу да је памјат светом Евстатију нашла места међу службама сасвим пробраном броју светитеља већ у најстаријем српском празничном минеју – САНУ 361 – из средине XIII века (cf. Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија Лариског*, н. 1). О култу и приказивању светог Евстатија Плакиде cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, passim.

[827] Окуневъ, *Арилье*, 223.

[828] Тодић, *Фреска св. Никодима*, 98-99.

[829] Мада није од пресудног значаја, нека ипак буде забележено да је у Ариљу српски архиепископ у натпису означен као ѥвьстадиѥ, а свети ратник као евьстадиѥ. То показује да се они који су били задужени за осмишљавање и остваривање ариљског тематског програма нису потрудили да усагласе облик светитељевог имена са архијерејевим.

о подизању или осликавању појединих цркава помињу српски клирици који су као настојници боравили при тим црквама у време радова.[830] Нема сумње да је вишегодишња брига за настајање и украшавање неког храма, а она се свакако није сводила на избор сликаних тема, давала за право црквеним достојанственицима да у оквиру посебних тематских целина програма истакну и свој портрет или лик свога светитеља заштитника. Тешко је, међутим, прихватити могућност да је поглавар Српске аутокефалне цркве преузео бригу о осликавању једне епископске катедре од епархијског начелника, епископа – обавезаног одлукама Васељенских сабора да се стара о украшавању цркава у повереној му дијецези. Уз то би требало још једном скренути пажњу на околност да се готово сви истраживачи слажу како је у време осликавања Ариља, крајем XIII века, српски архиепископ пребивао у удаљеној Пећи.[831] Најзад, не може се пронаћи било каква потврда да је у средњовековној Србији постојао обичај истицања ликова светитеља заштитника српских архиепископа у црквама о чијем осликавању они нису бринули као ктитори или непосредни надзорници. Није нам познат ни један пример таквог начина указивања почаста српским архијерејима у манастирским црквама у њиховим епархијама. У монашким обитељима истичу се само ликови заштитника игумана који су бринули о градњи и живописању одређеног храма. Пример Дечана веома јасно показује да су и у манастирима подизаним у близини црквеног седишта у Пећи српски архиепископи непосредну бригу о живописању препуштали игуманима тих братстава.[832] Своју пажњу српски црквени поглавари усмеравали су пре свега на храмове у самим архиепископским седиштима – у Пећи и Жичи – где се јављају и као ктитори.[833] Стога је сасвим разумљиво што је у једној катедрали и краљевској задужбини каква је била Грачаница старање о сликарским радовима преузео помесни епископ Игњатије и што у два наврата на зидовима те цркве истиче лик свог небеског покровитеља.[834] Недавно је, међутим, изнето мишљење да је архиепископ Јевстатије II био непосредније повезан са Ариљем као његов други ктитор.[835] О тој претпоставци, која не налази никаквих основа у сачуваним изворима, већ смо подробно расправљали у уводном поглављу.

Представа светог Евстатија Плакиде над пролазом у припрату, као и појава попрсја апостола Томе, насликаног у лунети улаза у ариљски наос (сх. 1, 2, бр. 120), измиче засад покушајима поузданог и прихватљивог објашњења. При том се не може избећи важно методолошко питање: да ли се само на основу чињенице да је апостол Тома, попут светог Евстатија, био насликан на необичном месту храма, у лунети изнад улаза у наос, сме доносити закључак да је и нека личност с именом неповерљивог Христовог ученика била непосредно ангажована на подизању или украшавању моравичке катедрале? Сасвим смо близу уверењу да су досадашња тумачења појаве попрсја познатог светог ратника у припрати Ариља последица неодговарајућег приступа проблему и тражења посебних значења тамо где их, по свему судећи, нема. Тако се, рецимо, показало да појава представе светог Никодима над јужним пролазом из наоса у припрату хиландарског католикона није могла бити плод жеље хиландарског игумана Никодима да истакне лик свог светог имењака у близини ктиторских портрета.[836] Овде вреди приметити да је својевремено управо хиландарски пример доведен у најближу формалну везу са програмском ситуацијом у припрати Ариља.[837] С друге стране, чини нам се како има смисла подсетити се да су због сведености простора предвиђеног за сликање стојећих светитељских фигура у најнижој зони ариљске цркве били изостављени ликови многих познатих и у српским црквама XIII века радо сликаних светитеља. Не би требало, стога, искључити могућност да су сликари посегли за површинама лунета, блиским најнижем појасу, да би у њих сместили представе апостола и светог ратника за које саме певнице нису пружале довољно места.

* * *

Ако изузмемо неколико по значају периферних представа, можемо приметити да све остале теме у припрати својим избором и распоредом наводе на закључак да је програм тог дела ариљског храма

[830] Војводић, *Портрети*, 276-277.

[831] Cf. Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 96-96, стр. 34 supra.

[832] Cf. Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 98, нап. 16.

[833] Г. Суботић, *Црква светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, IX-XII; Ђурић in: *Пећка патријаршија*, 201, 210. За Жичу cf. стр. 33 supra.

[834] Тодић, *Грачаница*, 71, 101, 109, 168-169, 225

[835] Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 66.

[836] Cf. V. J Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, ХЗ 7 (1989), n. 34; М. Марковић, В. Т. Хостетер, *Прилог хронологији градње и осликавања хиландарског католикона*, ХЗ 10 (1998), 201-217.

[837] Тодић, *Фреска св. Никодима*, 91-103, нарочито 100.

саздан у виду сложене и идејно сасвим складно повезане целине. Њени творци су, не удаљивши се значајније од традицијом утврђених програмских оквира за нартексе византијских и српских цркава, успели да смисаоно обједине све кључне теме наткриљујући их јединственом идејом. Као саборна нит којом је програм ариљског нартекса био повезан показује се мисао о непрекинутој, вековној повести правоверја. У питању су, заправо, старозаветна предисторија хришћанства и сама хришћанска историја у коју је, преко својих највиших представника, био укључен и српски народ. Нема сумње да су ктитор, помесни епископ и сликари непосредно надахнуће за стварање овако осмишљене тематске целине нашли у живопису неколико старијих српских цркава, пре свега у припрати Сопоћана. Из задужбине краља Уроша I, претходника и родитеља ариљског ктитора, нису преузимане само одређене теме него и идеје које су их сабирале у дубоко промишљене богословске и идеолошке исказе.

Непосредан политички ангажман, ако га је и било, у овако изграђеном програму припрате потиснут је у други план. То што су поражени јерарси на представи *Немањиног сабора* означени прилично широким термином „полуверници" не би требало узимати као недвосмислени знак жеље да се сцена актуелизује у црквено-политичком смислу као осуда неке одређене верске групе. Представа *Сабора свеш̄ог Симеона* имала је знатно уопштенији, идеолошки наглашен смисао, што ћемо покушати да покажемо у оквиру иконографског разматрања те сцене. У сферу идеолошког дубоко је задирао и избор места које су добили ликови Драгутинових синова Владислава и Урошица. Они су насликани под *Лозом Јесејевом*, недалеко од родитељских, односно владарских портрета. Такво место у програму давало им је значај изданака изабраног и светородног корена, што није било без важности у временима која су наступила после Дежевског сабора. Ипак, томе не би ваљало придавати превелику политичку тежину. Припадност светородној династији чинила је само потребан услов за уздизање на престо, али није подразумевала непосредно право на наслеђе власти у Србији. Творци тематског програма ариљске припрате, вероватно по жељи самога краља Драгутина, поставили су ликове његових синова у програмски контекст који их је представљао као могуће наследнике краљевског положаја, но сасвим дискретно и без ремећења основног богословског и идеолошког тока излагања. Инсигније и титуле Владислава и Урошица на портретима у Ариљу, показала је то темељнија анализа портрета,[838] не дозвољавају да се Драгутинови синови схвате као озваничени и сликом означени престолонаследници. Уосталом, и представници побочних грана немањићке лозе доводили су своје портрете у везу са представом *Лозе Јесејеве*, о чему, изгледа, сведочи обновљени живопис у припрати манастира Мораче.[839]

[838] Ђорђевић, *О йорш̄реш̄има у Ариљу*, 142-144.

[839] Томић, *Лоза Јесејева у Манасш̄иру Морачи*, 89-91, цртеж на стр. 92 (са старијом литературом); Д. Војводић, *Порш̄реш̄и Вукановића у манасш̄иру Морачи*, in: *Морачки зборник. 750 година манасш̄ира Мораче*, у штампи.

ИСТРАЖИВАЊЕ ИКОНОГРАФИЈЕ

СЦЕНЕ

Христолошко-теотоколошки циклус

Најзначајнији и иконографски најбогатији циклус у Ариљу чине сцене повести о Христовом овоземаљском животу и о житију његове мајке – Богородице. Велики број сцена тог циклуса, нажалост, у потпуности је уништен или је у знатнијој мери оштећен, па се данас не могу јасно сагледати њихов првобитан избор и све иконографске особености. Спознаје о склопу и иконографији ариљског христолошко-теотоколошког циклуса мораће стога остати понешто ограничене и непотпуне. Ипак, оно што се сачувало од сцена Великих празника, Страдања Христових и Богородичиног житија даје прилично поуздану основу да се бар у главним цртама схвате поступци којима су се служили ариљски живописци при одређивању садржаја представа, да се разазнају иконографски изворници тих нама непознатих сликара и утврди степен њихове образованости, односно укључености у савремене богословске и уметничке токове.

а) Велики ӣразници

Уобличавајући почетну сцену „Додекаортона" – *Благовесӣи* – ариљски сликари одабрали су сасвим једноставно иконографско решење. На западној страни североисточног пиластра приказан је арханђел Гаврило у хитону и химатиону како, окренут надесно, благосиља Богородицу лако испруженом десницом, а у левој руци носи гласничку палицу. Његову благу вест Мајка Божија прима усправивши се на подножју трона без наслона, док се из полукружног сегмента неба ка њој спушта зрак обележен медаљоном с представом голуба – симболом Светог Духа (Лк. 1:35).[840] Лако погнувши главу, Богородица је отворени длан десне руке поставила пред груди, а у спуштеној левој руци некада јој се вероватно налазио калем с предивом. Већ се у средњовизантијском периоду на представама *Благовесӣи* био усталио размештај фигура какав видимо у Ариљу, с арханђелом гласником на левој и Богородицом на десној страни сцене. У хришћанској уметности такав распоред фигура полако почиње да преовлађује од VI века,[841] а одговарао је смеру „читања" и стварао утисак континуираног тока радње, заправо јасно усмереног покрета.[842] Од средњовизантијског доба у зидном сликарству јасно се може пратити појава потпуног просторног раздвајања ликова арханђела и Богородице као делова јединствене сцене, односно њихово представљање на наспрамним „паноима" крај улаза у олтарски простор.[843] У оквиру такве композиције варирани су најчешће само одора арханђела и положај или гестови Мајке Божије.[844] И архитектонска кулиса у позадини сцене неретко је мењала своје облике.[845] Она је понекад, као у моравичкој катедрали, могла бити

Таб. 1
Таб. 2

[840] О овом иконографском мотиву v. E. Kitzinger, *The Descent of the Dove: Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo*, in: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, hg. I. Hutter, Wien 1984, 99-115; Nicolaïdès, *Panagia Arakoitissa*, 67-68.

[841] Ф. И. Шмитъ, *Благовѣщеніе*, Извѣстія Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ 15 (София 1911), 39, 53.

[842] Millet, *Recherches*, 69.

[843] Cf. Варалис, *Παρατηρήσεις γιὰ τὴ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ*, 201-220.

[844] Покровскій, *Евангеліе*, 3-40; Шмитъ, *Благовѣщеніе*, 31-72; Millet, *Recherches*, 67-92; D. M. Robb, *The Iconography of the Annunciation*, The Art Bulletin 18 (1936), 480-526. О ретким променама у ставу арханђела благовесника cf. H. Maguire, *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*, in: *Okeanos. Essays presented to I. Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*, Harvard Ukrainian Studies 7 (1983), 377-386.

[845] J. Fournée, *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, in: *Synthronon*, Paris 1968, 225-235.

потпуно изостављена. На прави смисао иконографског типа Богородице која стоји пред троном и покретима главе и руку изражава изненађеност и смерност упућује Месаритов опис сцене *Благовести* у цариградским Светим апостолима. Док посматра поменуту слику, Месарит као да пред очима има Богородицу из *Благовести* у Ариљу: „Она се – јер је претходно прела – управо подигла са свога малог јастука због доласка ненајављеног посетиоца и зарад чудне и задивљујуће природе његове посете и говора; она је потпуно усправљена, као да слуша неко царско наређење, опрезна при одговору, због прамајкиног греха."[846] Сличан положај тела и гест руку Богородица има у сцени *Благовести* у Студеници, Сопоћанима и Градцу, док је у Милешеви приказана како седи на трону и преде.[847] Иако је иконографија *Благовести* са Богородицом која стоји била популарнија у средњовизантијском периоду него крајем XIII и почетком XIV века, она није запостављена ни у доба Палеолога. Пресудан утицај на избор типа стојеће Богородичине представе и изостављање описа амбијента у којем се сцена одвија у Ариљу имала је, ипак, ограниченост уских површина пиластара намењених за сликање *Благовести*.

Да су ариљски сликари знали да се препусте и подробнијој нарацији, када им је то простор допуштао, показује већ следећа сцена празничког циклуса – *Рођење Христово*. Веома оштећена, та представа у сачуваном делу садржи уобичајено мноштво иконографских детаља. Средиште композиције заузима на бок полегла фигура Богородице у витлејемској пећини, иза чијих се леђа разазнају јасле у облику кубичног каменог олтара с тек рођеним Христом (Лк. 2:7).[848] Сада се, због оштећења ариљске фреске, над Христовом колевком више не виде главе вола и магарца, који су чинили уобичајени детаљ сцене *Рођења Господњег* још од IV века.[849] Клањајући се, породиљи и детету слева прилазе тројица источњачких мудраца и пружају дарове (Мт. 2:11). На десној страни композиције нашао се стари пастир окружен с неколико минијатурно насликаних оваца. Он је поглед усмерио навише, ка једва препознатљивој представи анђела благовесника (Лк. 2:8-12). Нешто ниже, у доњем делу сцене оживљеном необичним растињем, распоређени су ликови замишљеног Јосифа, коме се обраћа један од пастира, двеју жена што се спремају да окупају новорођенче и младог пастира с дугом свиралом у устима. Готово сви побројани елементи ариљске сцене *Рођења Христовог* познати су од раније у источнохришћанској уметности и преузети су из њене богате иконографске ризнице. У одабиру иконографије самих детаља уочава се, међутим, сасвим осмишљен приступ обележен жељом да се приказ што више приближи реалном догађају како би се убедљивије посведочило о човечанској природи Христовој. Тако, рецимо, за разлику од представа *Рођења* на којима је Богородица приказана како седи или придигнута у постељи комуницира са новорођенчетом, бабицама, Јосифом или мудрацима – чиме се указивало на безболност и чудесну природу њеног порођаја[850] – у Ариљу је Мајка Божија исцрпљена легла на бок, погнуте главе наслоњене на шаку десне руке, с левицом положеном преко тела и увијеном у мафорион. У питању је, дакле, један од најизразитијих типова Богородице изморене порођајем.[851] Људска природа и осетљивост новорођенчета истакнути су, с друге стране, у сцени купања, у којој жена што држи беспомоћно дете на пелени пажљиво куша топлину воде у „купељници".[852] Као

Таб. XV

[846] Millet, *Recherches*, 68; Mesarites, *Description*, 877, 906. Разумевању Богородичиних гестова и тихе драме која влада сценом може да помогне и Хорицијусов опис представе *Благовести* из цркве Светог Сергија у Гази (Mango, *The Art*, 64). У византијској уметности X-XIII века нису ретке иконографске аналогије Богородици из ариљских *Благовести*. Cf. *Иконе*, 38, 103; Jerphanion, *Les églises rupestres*, I/II, pl. 35/1, 37/2, 45/2; Лазарев, *История*, II, T. 241; Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, εἰκ. 142; M. Restle, *Zum Stil kleinasiatischer Wandmalerein in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in: *Студеница и византијска уметност*, Abb. 4, 5, 6; Pelekanidis etal. *The Treasures of Mount Athos*, vol. 2, fig. 27, etc.

[847] Кашанин и други, *Студеница*, сл. 106; Живковић, *Сопоћани*, 12; Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. 63/1; Живковић, *Милешева*, 415.

[848] О пореклу и могућим значењима мотива „јасли олтара" у сцени *Рођења Христовог* cf. K. Weitzmann, *„Loca Sancta" and the Representational Arts of Palestine*, DOP 28 (1974), 36-39; О. Е. Этингоф, *Сопоставление сцен „Рождество Христово" и „Успение Богоматери" в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд*, in: Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век, С.-Петербург 1997, 62-66.

[849] Cf. D. Milinović, *Image de la Naissance du Christ chez les premiers chrétiens. Quelques comparaisons entre IVe et le VIe siècle*, in: *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae*, Città del Vaticano/Split 1998, vol. III, 524, fig. 1b, 2b, 3.

[850] Millet, *Recherches*, 99-101, fig. 35-38, 41, 44-46, 49-54, 62-63, 65, 68-69, 102.

[851] Cf. Покровскій, *Евангеліе*, 75-77; Millet, *Recherches*, 99-108. На дубљи догматски смисао приказивања Богородичине исцрпљености указује опис сцене *Рођења Христовог* који даје Никола Месарит: „Она лежи на сламној постељи у пећини као на позлаћеном царском кревету, достојном Соломона, показујући лице жене која је малочас прошла кроз патње, иако је избегла порођајне муке; ово зато да икономија отеловљења не би могла бити посматрана са сумњом, као варка" [Mesarites, *Description*, 877-878, 906; cf. E. Kitzinger, The *Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17 (1963), 104].

[852] О мотиву купања детета у сцени *Рођења*, које се не помиње ни у јеванђеоским ни у апокрифним текстовима cf. Покровскій, *Евангеліе*, 77-81; Weitzmann, *Castelseprio*, 54-55; P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, BZ 54/2 (München 1961) 333-337; Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 211-213; eadem, *Nativité*, 14-15; V. Juhel, *Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle*, CA 39 (1991), 111-132.

право новорођенче, Христос није у стању да управља вратним мишићима, па му глава пада уназад.[853] У иконографској варијанти купања где се мали Христос показује како већ стоји у води, или седи у наручју бабице, много мање је наглашено његово својство тек рођеног, истинског детета. Живописности и радосном духу пасторално интониране сцене нарочит печат даје лик младоликог пастира занетог свирањем фруле у част Христовог рођења.[854] Уместо да стоји крај старијег друга којем анђео доноси вест о рођењу Спаситеља, што је често случај у византијској и српској уметности,[855] млади пастир је спуштен у први план и седи сасвим близу сцене купања. Појава пастира свирача у представи *Рођења* Христовог у византијском зидном сликарству испрва није била превише честа и везивала се превасходно за уметност источних провинција хришћанског света.[856] Нешто учесталије свирач ће почети да се приказује у сцени *Рођења* од друге половине XII века,[857] да би пуну популарност стекао тек у позновизантијској уметности. Међутим, ни у завршној фази развоја средњовековног сликарства православних није лако пронаћи представу *Христовог Рођења* на којој би пастир са свиралом добио тако истакнуто место какво има у Ариљу. С друге стране, мотив разговора потиштеног Јосифа, оседелог човека замишљеног погледа и на леву руку ослоњене главе,[858] с једним од пастира у византијској се уметности није јављао пре последње трећине XIII века. Ариљска фреска *Рођења* спада међу најстарија сведочанства његове примене.[859] Два или три примера која би, наводно, показивала овај мотив у старијој уметности или нису поуздано датована, или уопште не представљају разговор између Јосифа и пастира, већ разговор између двојице пастира приказаних нешто ближе Јосифу.[860] Иконографско решење примењено у Ариљу доприносило је смањењу Јосифове композиционе изолованости, повезало је све фигуре из првог плана у јединствен „фриз" и давало већу живост призору, богатећи га елементима жанра.

Особен тематски оквир и расположиви простор пружили су прилику сликарима ариљског циклуса Великих празника да се у сцени *Сретења Христовог* први пут посвете приказивању сложене архитектонске сценографије. Дочаравајући амбијент у којем се одвија догађај, описан од јеванђелисте Луке (2:22-38), сликана архитектура доминира композицијом овог празника и заузима њен средишњи део. Представљена је унутрашњост јерусалимског храма, у складу са византијским естетским начелима: олтар надвишен кивориjумом, као део унутрашњег амбијента светилишта, појављује се пред лучним отвором на фасади.[861] Леву страну сцене заузеле су представе Јосифа који је носио жртвене птице и Богородице с благо погнутом главом и испруженим рукама. Она је управо предала малог Христа остарелом Симеону Богопримцу. Њен гест прати покрете узнемиреног детета што хоће да одгурне старца и нагиње се према мајци, покушавајући да је досегне десницом. Симеон Богопримац прихватио је малог Христа рукама покривеним крајем химатиона и нежно приклања главу према оваплоћеном Господу. Иза Симеонових леђа стоји пророчица Ана. Она држи свитак с текстом у којем се говори о детету доведеном у храм као о Творцу неба и земље.[862] Између две групе ликова дијагонално је постављено степениште слично каменим амвонима из древних цркава.[863]

Таб. 11
Таб. XVI

[853] Тај необичан положај Христовог тела запазио је још Окуневъ, *Арилье*, 229.

[854] Cf. Mango, *The Art*, 200.

[855] За тему благовести пастирима cf. Покровскій, *Евангеліе*, 81-82; Millet, *Recherches*, 114-132; idem, *La scène pastorale de Doura et l'Annonce aux bergers*, Syria 7 (Paris 1926), 142-151; Weitzmann, *Castelseprio*, 57-59; P. J. Nordhagen, *The Integration of the Nativity and the Announciation to the Shepherds in Byzantine Art*, in: *Actes du XXII^e (CIÉB)*, I, Budapest 1972, 253-257.

[856] Millet, *Recherches*, 114-124, 132-135; Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу с хумкама на фресци у Градцу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 51; Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 211; eadem, *Nativité*, passim; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 114-115; Tsigaridas, *Ancienne Métropole*, 93, fig. 1.

[857] Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 78, n. 685.

[858] О дубљој симболици таквог Јосифовог става cf. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen âge*, Paris 1979, 118-119; H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977), 138-140.

[859] Cf. Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 210. Поменути мотив јавља се и у *Рођењу Христовом* из костурске Кубелидике (Мавропулу-Џуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Κουμπελίδικη*, 47-50, πίν, 7). За примере из првих деценија XIV века cf. Millet, *Athos*, pl. $10_{/2}$; *Иконе*, 172; Koumoussi, *Les peintures murales*, 194, pl. 50. 1; N. Nikonanos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Thessaaloniki 1986, 39, pl. 13; Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $36_{/1,3}$; *Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II*, Abb. 2, etc.

[860] Cf. Мавропулу-Џуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Κουμπελίδικη*, 49.

[861] За другачије препознавање простора у којем се одвија сцена cf. Бабић, *Краљева црква*, 146.

[862] Исписивање овог текста на свитку пророчице Ане препоручује Ерминија Дионисија из Фурне (*The „Painter's Manual"*, 32 n. 7, 87, 247). Cf. Mouriki, *Nea Moni*, II, 121, n. 10; Марковић, *Циклус Великих празника*, 109.

[863] Cf. Е. Милици, *Μαρμάρινοι παλαιοχριστιανικοὶ ἄμβωνες ἀπὸ τὴν Κῶ*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 341-350, εἰκ. 1-12; U. Peschlow, *Der mittelbyzantinische Ambo aus archäologischer Sicht*, in: *Θυμίαμα στη μνήμη της Λ. Μπούρα*, Атина 1994, τομ. I, 255-260, τομ. II, Taf. 150/15; J.-P. Sodini, *Les ambons médiévaux à Byzance: vestiges et problèmes*, ibidem, τομ. I, 303-307 (са старијом литературом). Нешто другачији амвон с високим степеништем, наткриљен киворијумом, из цариградске Свете Софије приказује се у сценама Возвиждења Часног крста (П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, сл. 120).

На тај начин сликари су остварили утисак дубине простора и у сцену унели утисак покрета и наглашеног ритма.[864]

У оквиру тако насликане представе која општом диспозицијом ликова – Јосиф и Богородица на левој, а Симеон и Ана на десној страни – понавља један од најчешће примењиваних модела у компоновању сцене *Сретења*,[865] већу пажњу може да привуче само представа малог Христа у Симеоновим рукама. Реч је о решењу које се, према литерарним сведочанствима, могло појавити још негде у IX веку, поред старијих представа *Сретења* са Христом дететом у наручју Богородице.[866] У другој половини XII столећа овај мотив постаје нарочито популаран, а кроз његове варијанте пробија све снажнија осећајност.[867] Она ће довести до уобличавања иконографије каква се јавља у Ариљу. Занимљиво је да при избору модела за сцену *Сретења* ариљски сликари, као и у случају представе *Рођења*, бирају управо оно решење које на најупечатљивији начин дочарава људску природу малог Христа. Његов немир и покушај да се истргне из Симеоновог наручја и домогне брижне мајке дају посебан смисао приказаном догађају као једној од кључних потврда отеловљења Спаситеља. Но, ариљско *Сретење* у себи носи и јасније показатеље слојевитости значења великог празника. Малени Христос одевен је у бели „синдон" препасан нарочитом траком какву су на себи носили архијереји при служби освећења храма.[868] Појава отеловљеног Бога у старозаветном храму показивала се на тај начин као долазак новозаветног, свеосвећујућег и свеочишћујућег,[869] вечног Архијереја и као наговештај његове будуће жртве, односно евхаристијске тајне.[870] Псеудо-Кирило Јерусалимски у *Слову на Сретење* управо у том смислу беседи: „Младенца видим који по закону у храму жртву приноси на земљи: и Тога истога на небесима који прима све жртве; Овога који се приноси и очишћује се, и Тога који све освећује и очишћује; Сам јесте дар и Сам храм јесте: Сам Архијереј, Сам жртвеник и Сам очистилиште; Сам и који приноси, Сам и који се приноси за свет на жртву."[871] Иконографски акцентована Христовом одећом, оваква значења представе *Сретења* могла су, како смо то већ поменули у разматрању програма, утицати на то да се сцена појави на источном зиду поткуполног простора, изнад улаза у олтарски простор храма.

Таб. 12 Сасвим традиционалну иконографску схему прати и сцена *Крштења Христовог*.[872] У средишњем делу композиције насликан је полунаги Христос опасан перизомом, који стоји у готово потпуно фронталном ставу у реци Јордану и њене воде благосиља десницом подигнутом до груди.[873] Човечанска природа Христова истакнута је сасвим неуобичајеним приказивањем маља на његовим прсима. У реци, недалеко од Исусове десне ноге, назире се мали, мрком бојом насликан Голготски крст са две укрснице, постављен на схематизовано степеничасто постоље и означен белим словима: Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς. С леве стране стеновитих обала над Спаситељем се наднео свети Јован Креститељ одевен у хитон и химатион. Своју десну руку он је положио на Исусово теме, док левом чини гест молитве. Иза Крститељевих леђа још увек се назиру остаци представе дрвета о које је окачена секира – заправо, илустрација метафоре из проповеди светог Јована Претече (Мат. 3:10; Лк. 3:9). На другој обали свете реке насликана су три анђела. Сасвим погнут и руку прекривених пурпурном тканином први од њих чека да Господ изађе из воде.[874] Онај

[864] Појава степеништа амвона у сцени *Сретења* није реткост, али се ариљски пример издваја по томе што Богопримац не стоји на њему. Cf. Weitzmann, *Castelseprio*, pl. VII, IX, 11; Millet, *Athos*, pl. 10/3; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 21; Живковић, *Грачаница*, III, 1; *Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II*, Abb. 3; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 205, 215, 220; В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975), сл. 41-43; Амиранашвили, *Дамианэ*, Илл. 34; Millet, *Mistra*, pl. 140/1, etc.

[865] Покровскій, *Евангеліе*, 101-112; D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, The Art Bulletin 28 (1946), 17-32; E. H. Kantorowicz, *Puer ex oriens. On the Hypapante in Mosaics of S. Maria Maggiore*, in: idem, *Selected Studies*, New York 1965, 25-36; Weitzmann, *Castelseprio*, 62-64; K. Wessel, *Darstellung Christi im Tempel*, RbK I, 1134-1145; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 118-122.

[866] Maguire, *The Iconography of Symeon*, 261-263.

[867] Ibidem, 63-64.

[868] Лидов, *Образ Христа-архиерея*, 6, 15-16.

[869] О освећујућој и очишћујућој појави Христа у храму јерусалимском говоре црквени беседници и песници (cf. Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius*, vol. I, 27; Mercenier, op. cit, II/1, 330, etc.). Cf. et Grabar, *Un rouleau liturgique*, 183.

[870] О овим значењима Сретења Господњег cf. стр. 72 supra.

[871] Святител Кирилл, *Поучения*, 360.

[872] За иконографију *Крштења* cf.: Покровскій, *Евангеліе*, 159-194; Millet, *Recherches*, 170-215; Ф. И. Шмитъ, *Одинъ изъ иконографическихъ варіантовъ Крещенія Спасителя*, Извѣстія Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ 15 (София 1911), 73-91; Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 165-188; G. Ristow, *Die Taufe Christi im Jordan*, Berlin 1958; idem, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 122-130; Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења*, 267-279.

[873] Овакав положај Христове деснице, подигнуте пред прсима, веома је неуобичајен на византијским представама *Крштења*. За једну од ретких паралела v. *Иконе*, 74. Објашњење смисла и богослужбене подлоге приказивања Христовог благослова дају: Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 180; Покровскій, *Евангеліе*, 179.

[874] О појави анђела у представама *Крштења*, инспирисаној литургијским текстовима, о њиховом броју, као и о значењу њихових гесто-

најудаљенији, према обичају, свој поглед и молитву усмерио је навише, ка месту где је требало да буде насликан сегмент неба са зраком и голубом Светог Духа што би се спуштао на Христа. Сва је прилика да су сегмент неба и зрак са симболом Светога Духа некада били само назначени линијама извученим секо-техником и да су стога у потпуности пропали.[875]

Ариљска сцена *Крштења* садржи неколико детаља на које би ваљало скренути посебну пажњу, пошто показују колико су били разнородни њени иконографски извори. Тако је, рецимо, појава Јована Крститеља, постављеног знатно изнад Христа и дубоко погнутог над њим, постала особена одлика сцене *Крштења* тек у уметности доба Палеолога.[876] Уведена је ради постизања утиска покрета и драматизо-вања композиције. Овај нови положај и став светог Јована утицали су на промену његових гестова. По правилу, Крститељ више није био представљан како гледа ка сегменту неба већ како поглед обара ка глави Спаситеља. Динамичном ритму композиције, поред Претечине фигуре, у ариљској сцени доприноси и изломљена линија стеновитих и врлетних обала Јордана. Тај мотив је такође био омиљен у византијској уметности с краја XIII и из првих деценија XIV века. У сликарству доба Палеолога усталио се и обичај приказивања Христовог тела пред заталасаном површином реке, како је то учињено и у Ариљу, а не више у самој води, с торзом који се „реалистички" назире у дубини Јордана.[877] Сликари позновизантијског периода, нарочито они провинцијски, били су, такође, веома склони да Христово тело – приказивано у доба Македонаца и Комнина потпуно наго,[878] али бар симболично скривено испод таласа воде – покри-ју перизомом.[879] Но, поред таквих решења која су следила савремене иконографске токове, на представи *Крштења* у моравичкој катедрали запажа се и један сасвим архаичан елемент, готово непознат у умет-ности XIII и XIV века. Уместо персонификација Јордана и Мора, у овом периоду скоро редовно сликаних у реци, у Ариљу се крај Христових ногу јавља једва видљив знак Голготског крста.

Најстарије византијске сцене *Крштења* с представом крста у водама Јордана потичу из X-XI века.[880] Њихова појава у науци је образложена жељом сликара да дочарају средњовековни изглед места на којем се одиграо чувени јеванђеоски догађај. Наиме, према сведочанству неколицине раних ходочасника у Све-ту земљу, место у Јордану где је свети Јован крстио водом Исуса Христа било је обележено монументал-ним крстом.[881] Обичај приказивања крста у води Јордана остао је веома присутан и у уметности XII века,[882] да би већ у другој половини XIII столећа био готово потпуно напуштен.[883] По своме облику, међутим, крст насликан у ариљском *Крштењу* знатније се разликује од већине крстова на масивним каменим стубовима, сликаним у уметности X-XI и XII века. Као ретке паралеле ариљском примеру могу се навести, рецимо, крстови на представама *Крштења* у Четворојеванђељу из колекције Х. П. Крауса у Њујорку (1156), у цркви Светог Спаса у Нередици, на једној икони из треће четвртине XIII века у синајском манастиру Свете Катарине, па и на минијатури Крштења у словенском псалтиру збирке Хлудова насталом у XIII

ва и тканина које им покривају руке cf. Покровскій, *Евангеліе*, 180-181; Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 182; Millet, *Recherches*, 178, n. 11; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 129; Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења*, 269, n. 11, 272; Mouriki, *Nea Moni*, II, 122-123.

875 Неколико Ариљу хронолошки блиских примера дискретног означавања сегмета неба, зрака и голуба Светога Духа доносе: Millet, *Athos*, pl. $11_{/2}$, $15_{/3}$; Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $21_{/3}$, $110_{/2}$; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 22.

876 Cf. Millet, *Recherches*, fig. 178; Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 86, сл. 13; *St. Mary Pammakaristos*, 64, fig. 47, 50; Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења*, сл. 1, 2, 6; Х. Мавропулу-Џјуми, *Βυζαντινό επιστύλιο τέμπλου με σκηνές του Δωδεκάορτου και των Παθών του Χριστού*, in: *Αφιέρωμα*, 299, εἰκ. 4; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 230; Амиранашвили, *Дамианэ*, Илл. 34; Nikolajević, *Gli avori e le steatiti*, 84, fig. 53 (no. 17); *Byzantinisches Kreta*, Abb. 367, etc. Наговештаји оваквог Крститељевог става могу се пронаћи само на изузетно ретким представама Крштења из ранијих периода (cf. Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 58; II, 75-77; Лазарев, *История*, II, T. 241).

877 Бабић, *Краљева црква*, 147 (са старијом литературом).

878 Cf. Millet, *Recherches*, fig. 122-144, 150.

879 Cf. *St. Mary Pammakaristos*, 64; Бабић, *Краљева црква*, 147. Перизома се може видети и на неким делима приписаним цариградским уметницима доба Палеолога (cf. *Иконе*, 74).

880 Покровскій, *Евангеліе*, 187, рис. 79, 80; Millet, *Recherches*, 206, fig. 140-143; Diez, Demus, *Buzantine Mosaic*, fig. 6; *Il menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613)*, I-II (Codices e Vaticanis selecti vol. VIII), Torino 1907, pl. 299; *The Treasures of Mount Athos*, 1, fig. 255; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, fig. 52, 161, 248; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, *Росписи художника Тевдоре*, 23; В. О. Казарян, С. С. Манукян, *Матенадаран*, Том 1, *Армянская рукописная книга VI-XIV веков*, Москва 1991, сл. 98.

881 Ad. Jacoby, *Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu*, Strasburg 1902, 54, 92; Н. П. Кондаковъ, *Археологическое путешествіе по Сиріи и Палестинѣ*, Санктпетрбург 1904, 40; Millet, *Recherches*, 206; Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 170-171, 183.

882 Покровскій, *Евангеліе*, 187, рис. 86; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, *Росписи художника Тевдоре*, 41, сл. 8; Demus, *Norman Sicily*, fig. 19a; Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, сл. 127, 257; Restle, *Kleinasien*, II, No. XVIII, Abb. 174; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, II, fig. 53-55; Моуцопоулос, *Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, πίν. 49; Millet, *Recherches*, fig. 144; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 86.

883 За ретке примере из XIII столећа cf. Овчинников, *Суздальские златые врата*, сл. 17; Дросојани, *Σχόλια*, 98, πίν. XVIII; А. Ксингопулос, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Солун 1973, 60-61, πίν. 49-51.

веку.[884] Ти крстови су, попут ариљског, сведени готово на знак изведен танком линијом и сасвим су слични профилактичким крстовима с криптограмима. Јасно је, стога, да они нису могли имати улогу топографске одреднице, већ се њихово значење вероватно тицало дубље симболике Крштења. Још у богословским списима из најранијих хришћанских времена истицана је дубока светотајинска повезаност Крштења са Спаситељевом крсном смрћу, Силаском у ад и Васкрсењем.[885] Осим тога, свети оци су указивали на чињеницу да тек кроз крштавање људи искупитељска сила Часног крста постаје делотворна за човечанство.[886] Заправо, наглашавала се сотериолошка димензија Крста која је хришћанско крштење одвојила од старозаветних обреда измивања, дајући му значење истинског очишћења од греха и победе над демонима. Код православних се управо из тих разлога у оквиру богојављенског обреда освећења водице Крст помиње у молитвама и потапа у воду – симбол целокупне Крштењем просвећене твари. Уместо потапања Часног крста, неки од древних требника, типика или минеја прописују да се вода њиме крстообразно „печати" заправо благосиља.[887] При томе, наравно, није нимало случајно што су поклопци мермерних агијазми (купељница), намењених чувању освећене воде, обележавани управо знаком Голготског крста. Часни крст се, самостално или у рукама светих Константина и Јелене, односно у оквиру сцене *Расūећа*, јављао и као део тематског програма живописа у оним просторима византијских цркава у којима се налазила агијазма.[888] Рекло би се, због свега наведеног, да су крстови у води Јордана из Ариља, Нередице, са синајске иконе и из поменутих рукописа могли бити само генетски повезани са крстовима у представама *Богојављења* из уметности X-XI века, при чему се првобитни смисао њиховог приказивања током времена постепено изгубио.[889] Појава крста обележеног Спаситељевим именом у ариљском *Крш̄ењу* лакше се може поставити у исту симболичку раван с представама свећњака у водама Јордана или крај њих на неким старијим сценама *Богојављења*. Такве представе сачуване су на једној рановизантијској слоновачи из Лондона, затим у црквама Богородице Аракиотисе у Лагудери и Христа Антифонитиса код Калогреје на Кипру (крај XII в.), односно у Караш килисе (1212) и Светом арханђелу Михаилу у месту Ђемил (Дамаса) у Кападокији (XI или средина XIII века).[890] Приказивање свећњака у побројаним сценама било је, по свему судећи, подстакнуто успоменом на освећење и просветљење који су, захваљујући Крштењу Христовом, кроз воде Јордана пренети на читаву твар.[891]

Уношење иконографских елемената кадрих да допринесу живљем ритму и драматичнијем утиску композиције, запажено у претходно разматраној сцени, може се уочити и у ариљском *Преображењу Хрисӣовом*.[892] Том представом доминира фигура Спаситеља, усправљеног на врху Тавора у елипсастој светлосивој мандорли из које дијагонално избијају необични снопови светлосних зрака.[893] Христос је одевен у хитон и химатион беле боје, десном руком благосиља, а у левој је, изгледа, држао свитак. На нешто нижим стенама планине стоје двојица пророка, полуокренута у благом наклону ка Господу. Као што је уобичајено, пророк Илија је насликан на левој страни, а пророк Мојсије, с једва распознатљивим таблицама Божијих заповести у рукама, налази се на десној. У нижем делу сцене распоређени су ликови апостола Петра, Јована и Јакова. Апостолски начелник, који је добио уобичајено место у левом доњем углу, представљен је како

[884] Крст са сцене *Кршӣења* у Нередици сличнији је ариљском по томе што су изнад горње укрснице исписани иницијали Христовог имена, док је крст на синајској икони, попут ариљског, изведен тамноцрвеном бојом. Њима, по боји и облику, одговара крст у сцени *Кршӣења* из њујоршког рукописа, нарочито занимљив због витица што избијају из његовог доњег дела – у питању је, дакле, расцветали крст. Cf. Сычев, Мясоедов, *Фрески Сӣаса-Нередицы*; T. LII, LIII$_1$; *Sinai. Treasures of The Monastery of St Catherine*, Athens 1990, fig . 69; A. Weyl-Carr, *A Group of Provincial Manuscripts From the Twelfth Century*, DOP 36 (1982), 44, 48, fig. 24; Покровскій, *Евангеліе*, 187, рис. 77.

[885] Cf. поглавље *La Croix dans le fleuve* у књизи: Lundberg, *La typologie baptismale*, 167-200; Rousseau, *La Descente aux enfers*,273-297.

[886] Ibidem, 200; Rousseau, *La Descente aux enfers*, 296-297.

[887] Lundberg, *La typologie baptismale*, 171; П. Н. Трембелас, *Посӣанак и исӣоријски развиӣак чина великог освећења воде*, Богословље, год. XIV (XXIX), св. 1-2 (Београд 1970), 68, 76.

[888] O. Kandić, *Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, Зограф 27 (1998-1999), 64, 76, fig. 6-15, 26-27; N. B. Teteriatnikov, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, OCA 252, Roma 1996, 101-108.

[889] Чини се да Н. Покровски неоправдано приписује дубља догматска значења крсту приказаном у водама Јордана и када су у питању представе из X-XII века (cf. Покровскій, *Евангеліе*, 187).

[890] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Meinz 1952, Nr. 115, Taf. 34; Stylianou. *Cyprus*, 470, fig. 282; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 86; Restle, *Kleinasien*, III, No. LI, Abb. 427; Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 183, fig. 50 (за датовања цркве у месту Ђемил cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 160).

[891] Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 183; idem, *Les églises rupestres*, II$_{/1}$, 137, n. 3; Rousseau, *La Descente aux enfers* 293.

[892] О иконографији *Преображења* cf. Покровскій, *Евангеліе*, 195-204; Millet, *Recherches*, 216-231; W. Krönig, *Zur Transfiguration der Capella Palatina in Palermo*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 19/ 2 (München-Berlin 1956), 162-179; Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 415-421; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 142-147; Mouriki, *Nea Moni*, II, 126-130; Dufrenne, *La manifestation divine*, 185-205.

[893] О различитим облицима и симболици Христове мандорле ауреоле и зрака божанске светлости cf. Dufrenne, *La manifestation divine*, 193-202; Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 418-419.

клечи на десној нози и снажно испруженом десницом указује на Христа. Такав његов став у *Преображењу* – веома често примењиван у средњовизантијском периоду,[894] али и у уметности с краја XIII и почетка XIV века – био је инспирисан јеванђеоским текстовима (Мт. 17:4; Мк. 9:5-6; Лк. 9:33). Апостол Јован, насликан ближе средишту сцене,[895] пао је ничице покушавајући да се заклони од величанственог и страшног призора што се указао пред њим. Још више узнемирености откривају положај тела и покрети апостола Јакова на десној страни представе. Апостол се у снажном замаху баца на стене, док усковитлане хаљине показују сву силину његових покрета.[896] Снажно изражавање збуњености и узнемирености кроз овако драматично описане ставове и кретње Христових ученика постало је омиљено тек крајем XIII века.[897] Оно ће временом добијати на значају, па ће већ почетком XIV века почети да се мења и дотада неприкосновен, а нешто прибранији став апостола Петра. Опредељујући се за савремен третман и истицање снажних осећања, ариљски сликар није желео да се одрекне обележавања тројице апостола нимбовима, на чему се знатно више инсистирало у ранијој уметности. Живописац је остао веран том детаљу иако није био у стању да га усклади са скраћењима тела која заузимају необичне положаје. Нимбови апостола Јована и Јакова због тога провирују сасвим нелогично иза рамена тих Христових ученика.

Распоредом маса стеновите позадине и фигура учесника сцена *Васкрсења Лазаревог* подељена је на Таб. 13
два композиционо уравнотежена дела.[898] На десној страни те веома оштећене представе насликана је пећина с отвореним саркофагом у којем се види усправљено тело Христовог пријатеља Лазара. Оно је, слично мумији, било омотано уском траком погребног повоја, с рукама прекрштеним на грудима, док је глава смежураних образа, прекривена сударионом (Јн. 11:44). Крај Лазара стоји младић одевен у кратку хаљину и левом руком уклања траку повоја с тела оживелог покојника. Младић је своју главу окренуо од гроба, а рукавом превученим преко десне шаке покрива нос и лице. Иза њега се појављује већа група Јевреја – сведока великог Христовог чуда (Јн. 11:19, 31, 33, 42, 45). Предводник тог окупљеног народа подигао је десну руку попут неког беседника (Јн. 11:36-37). У средишњем делу композиције насликане су Лазареве сестре Марта и Марија, окренуте ка Спаситељу пред којим клече и упућују му молитве рукама покривеним мафорионом. Христос је приказан у полупрофилу. Десницу је испружио према Лазару позивајући га да изађе из гроба и наређујући Јеврејима да васкрслога ослободе погребних повоја (Јн. 11:43-44). У левој руци, покривеној химатионом, он држи увијени свитак. Убедљивост Христовог говора и општи покрет унутар сцене потцртава снажно повијени врх стене, насликан изнад главе Господње. Иза Спаситеља стоји група апостола занетих расправом. У првом плану виде се само њих тројица, али се у позадини уочава врх нимба још једног ученика.[899] Као и обично, на чело поворке постављен је Петар, који се окренуо према младом апостолу што десницом указује на Христа. У питању је највероватније свети апостол Тома, јер јеванђеоски текст наводи управо његове речи изречене при поласку Исуса и ученика у Витанију (Јн. 11:16).

Сви описани детаљи на ариљској сцени *Васкрсења Лазаревог* добро су познати у византијској уметности средњовизантијског и позновизантијског периода. Известан број мање значајних иконографских варијација, које су се током векова јављале унутар представе, таложио се у искуству сликара без нарочите селекције, па су све оне готово равноправно и у различитим комбинацијама понављане и у поствизантијско доба. О томе да се ариљска сцена наслањала на нешто млађе узоре сведочи настојање да се колико-толико повећа број апостола у Христовој пратњи, што је постало особено за иконографију сцене негде од XII века.[900] Знатно увећање групе присутних Јевреја и типологија пејзажа спадају већ нешто одређеније у

[894] Клечећи став с испруженом десницом карактерише представу апостола Петра од XI века. Cf. Millet, *Recherches*, 216-231; Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 419-420; Mouriki, *Nea Moni*, II, 128.

[895] Распоред ликова тројице апостола с Јованом у средини а Јаковом на десној страни сцене, може се пратити од XI века а, према мишљењу Дуле Мурики, последица је ослањања сликара на текст Лукиног јеванђеља (Лк. 9:28). Cf. Mouriki, *Nea Moni*, II, 128.

[896] Millet, *Recherches*, 229. Готово идентични, али много мање убедљиви ставови и гестови тројице апостола срећу се на представи *Преображења* у Светом Николи у Прилепу из 1298/99. године (cf. Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $23_{/1}$). Више драматичности у покретима тројице апостола показује већ *Преображење* из костурске Кубелидике (cf. Мавропулу-Џјуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδικη*, πίν. 9-14.

[897] Бабић, *Краљева црква*, 150-151.

[898] О иконографији *Васкрсења Лазаревог* cf. Покровскiй, *Евангелiе*, 249-257; Millet, *Recherches*, 232-254; R. Darmstaedter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955; K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, RbK, II, col. 388-414; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 132-135; E. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst*, Trierer Theologische Zeitschrift 90 (1981), 276-288; Mouriki, *Nea Moni*, II, 176-177.

[899] Христова пратња морала је бити ограничена због сведене површине намењене сцени.

[900] Cf. Millet, *Recherches*, 237; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 134; Mouriki, *Nea Moni*, II, 176.

елементе својствене сликарству доба Палеолога. У старијој уметности већи број Јевреја – сведока Васкрсења Лазаревог – јавља се прилично ретко, и то такође тек од XII века.[901] Но, ни тада бројност присутних становника Витаније и Јерусалима није била толико изражена, а њихово место у сцени онако истакнуто као у Ариљу и неким другим споменицима позновизантијског периода.[902] Као детаљ којим се уносило више драматике у сцену могао би се издвојити беседнички гест предводника групе Јевреја, присутан у неким споменицима епохе Палеолога, мада старији по свом пореклу. Сасвим суздржан, овај гест се среће већ у јерусалимском псалтиру краљице Мелисинде и у Ђурђевим ступовима.[903] С нешто више убедљивости, он ће се касније јавити у Светим анаргирима у Костуру, Курбинову, Светим апостолима у Пећи или Кубелидици у Костуру, да бисмо га у његовом најизразитијем виду срели у Вардзији, а затим у Ариљу, Грачаници и неким знатно познијим споменицима.[904] Сликар моравичке катедрале није пропустио да нимбовима обележи ликове сестара Марте и Марије, иако су оне само по изузетку добијале тај светитељски атрибут на представама *Васкрсења Лазаревог* у позновизантијској уметности. Знатно чешће Марта и Марија имају нимбове на примерима ове сцене из средњовизантијског периода.[905]

Потпуно у складу с уобичајеним иконографским решењима насликана је у Ариљу и сцена Христовог
Таб. 14, XIV *Уласка у Јерусалим*.[906] На левом делу сцене, издвојеном оквиром стеновитог пејзажа у позадини, представљен је Христос који јаше на белој магарици спуштеног врата, у пратњи групе ученика. Леву руку он је положио на свитак наслоњен на колено, док десницом благосиља, окренувши главу уназад, према апостолима. Они су одељени од Спаситеља маленом хумком и потиснути у други план сцене. Двојица њихових предводника, рекло би се апостоли Петар и Јован, разговарају међу собом, али поглед не скидају са свог учитеља. У сусрет Христу најпре су истрчала два јерусалимска дечака. Ова деца у знак добродошлице и поштовања пред Господом простиру одећу, при чему извесну необичност представља једна скинута хаљина наслоњена уз стабло дрвета. Друга двојица дечака попела су се на дрво, благо повијено под њиховом тежином, и кидају гранчице, како би житељи Јерусалима, окупљени пред зидинама града, могли достојно да поздраве Месију. Ни једно од четири јеванђеља не помиње дечаке који учествују у дочеку Спаситеља (Мт. 21:1-9; Мк. 11:1-10; Лк. 19:29-40; Јн. 12:12-15). На њихову појаву у представама *Уласка у Јерусалим* утицали су, с једне стране литургијски текстови, а с друге античка традиција приказивања *adventus*-а.[907] Одрасли грађани представљени су на ариљској сцени у виду веће групе мушкараца различите старосне доби. Одевени у разнобојне хаљине и глава покривених веловима, они машу гранчицама „палме"[908] док стоје испред капије града опасаног каменим бедемом. У тако строго типолошки конципованој представи „Цвети", сведеној на основно језгро приче, готово да нема елемента који би вредело издвојити. Извесну пажњу заслужује једино став Христа окренутог уназад према ученицима. Такав „класицистички" покрет главног актера *Уласка у Јерусалим*, примењиван и пре краја XIII века,[909] али нарочито омиљен у епохи Палеолога,[910] наводио

[901] Cf. Millet, *Recherches*, 237, fig, 207, 211, 212; Hadrmann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 57, 58; *Иконе*, 112; *Пећка йаџријаршија*, сл. 31.

[902] Cf. Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $3_{/3}$, $22_{/1}$; Марковић, *Циклус Великих празника*, сл. 5; Millet, *Mistra*, pl. $140_{/3}$.

[903] Cf. Folda, *The Art of the Crusaders*, 6.8i; Millet, *La peinture*, I, pl. $28_{/1}$.

[904] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 57, 58; Millet, *Recherches*, fig. 216-218; *Пећка йаџријаршија*, сл. 32; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 103 α–β; *Ancient Monuments of Georgia: Vardzia*, Leningrad 1975, fig. 100; Тодић, *Грачаница*, сл. 38.

[905] Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 57, 58; Millet, Frolow, *La peinture*, I, Pl. $28_{/1}$; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 2; Sacopoulo, *Asinou*, Pl. VI; A. Wharton Epstein, *The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley*, Cappadocia, CA 29 (Paris 1980-1981), fig. 7-9, etc.

[906] О представама *Уласка у Јерусалим* cf. Покровскій, *Евангеліе*, 258-264; Millet, *Recherches*, 255-284; E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, RbK, II, col. 22-30; E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem*, Opladen 1970; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 135-142; T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)*, in: *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1982, 471-481; Mouriki, *Nea Moni*, II, 177-179; F. Schweitzer, *Les gestes du Christ dans les représentations de l'Entrée à Jérusalem du IV^e au VI^e siècle*, Histoire de l'Art 20 (décembre 1992) 17-26.

[907] Cf. Millet, *Recherches*, 280-284; Mouriki, *Nea Moni*, II, 178; eadem, *The Theme of the „Spinario" in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 6 (1972), 61-63.

[908] Јованово јеванђеље сведочи да „многи народ, који је дошао на празник, чувши да Исус долази у Јерусалим, узе гране од палми, па му изиђе у сусрет" (Јн. 12:13). У апокрифном Никодимовом јеванђељу и богослужбеним текстовима помињу се такође гране „финика", тј. палме (cf. Покровскій, *Евангеліе*, 263). Јеванђеља по Матеју и Марку не помињу врсту дрвећа, али истичу да је грање било заједно са хаљинама прострто по путу (Мт. 21:8; Мк:11:8).

[909] Skawran, *The Development*, fig. 63, 224, 326; J. C. Anderson, *The Walters Praxapostolos and Liturgical Illustration*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 14-16, fig. 8; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 140; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 83, εἰκ. 10; 91, εἰκ. 17; 417, εἰκ. 31; 440, εἰκ. 52; Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, εἰκ. 159; Радојчић, *Милешева*, Т. XIV; Кашанин и други, *Сшуденица*, сл. 168; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 74, 78, εἰκ. 1.

[910] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 140-141; Millet, *Recherches*, fig. 254, 256, 258, 260; М. Г. Сотириу, *Ἡ πρώϊμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα*, ΔΧΑΕ 4 (1964-1965), πίν. $61_{,2}$; Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $5_{/1}$, $82_{/2}$; Millet, Velmans, *La peinture*, IV, fig. 90; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 24; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, πίν. 21; *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Света Гора 1996, I, εἰκ. 204; Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II*, сл. 3; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, сл. 86; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν.



Слика **9.** Значајнији фрагменти представе *Вазнесења Христовог*

је на већу динамику кретања погледа кроз сцену, доприносио је бољем повезивању свих делова композиције и усложњавао радњу у оквиру приказаног догађаја.

Од представа *Силаска у ад* и *Вазнесења Христовог* у Ариљу преостали су само скромни фрагменти који дозвољавају да се оштећене сцене поуздано препознају, али су недовољни за темељнију иконографску анализу. Уз десну ивицу поља на којем је био насликан „Анастасис" сачувала се само уска трака фреске с фигуром голобрадог цара Соломона. Старозаветни цар одевен је у светлоплаву хаљину, обрубљену на доњем крају широком златном бордуром, и пурпурни плашт опшивен бисерним тракама, а на грудима запет кружном фибулом. Благо је погнуо главу и под плаштом придигао руке у молитви, док стоји на ивици тамне адске пећине.[911] За такав Соломонов став и место уз десни руб сцене блиска паралела може се пронаћи на познатој охридској икони *Силаска у ад* из цркве Богородице Перивлепте у Охриду, насталој почетком XIV века,[912] као и на многим другим представама *Васкрсења Христовог*. Неке од тих представа показују старозаветног цара како уз пророка Давида стоји у самој адској пећини, док су у Ариљу и већем броју других споменика хорови праведника, па и фигура Соломона, били сликани изнад отвора пећине.[913] Од сцене *Вазнесења* сачувано је више малих и прилично избледелих фрагмената. Јасно се могу издвојити само глава једног од анђела који су возносили Христа, преостала на левој страни сцене, и уз њу делови Христовог торза и подигнуте деснице, распознатљиви у средишту горњег дела представе. На тешко оштећеној представи једва да се још разазнају фрагмент крила другог анђела, десно од Христа, а нешто ниже, врхови нимбова апостола.[914]

147/β; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 15; Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem*, 473, pl. LII, fig. 2, etc.

[911] Војводић, *Прилог*, 93.

[912] *Иконе*, 170.

[913] За обе поменуте варијанте cf. Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers*, fig. 5, 9; *Иконе*, 170, 225; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 59, 78, 90; Galavaris, *The Illustrations*, fig. 341, 356, 401; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, fig. 68; Skawran, *The Development*, fig. 199-201, 274; Stylianou, *Cyprus*, fig. 211, 212; Лазарев, *История*, II, T. 337; Demus, *San Marco in Venice*, I, vol. 2, pl. 344; Eastmond, *Royal Imagery*, fig. 69, 71; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 78-79, εἰκ. 7; Грабар, *Боянската църква*, 58, Таб. XXV; Бабић, *Краљева црква*, сл. 109, 110; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 28-29; Petković, *La peinture serbe* I, pl. 143/a; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 149/β; *Der serbische Psalter. Faksimile*, fol. 34; Nikolajević, *Gli avori e le steatiti*, 85, fig. 55 (n.19), etc.

[914] Cf. нап. 341 supra.

Таб. XX Завршна сцена „Додекаортона" – *Успење Богородичино* – насликана је на западном зиду моравичке катедрале, потпуно у духу решења негованих у српском сликарству друге половине XIII века.[915] У средишту сцене налази се одар покривен раскошним тканинама, на који је положено тело Богородичино с рукама прекрштеним испод мафориона. Крај одра стоји Христос у пурпурној мандорли елипсастог облика,[916] одевен у златне хаљине. Благо погнуте главе према уснулој мајци, он обема рукама носи њену душу представљену у виду новорођеног детета повијеног пеленама[917] и предаје је, надесно, арханђелу психопомпу. Дланови анђеоског предводника покривени су химатионом, па се тако он показује као биће нижега ранга од Мајке Божије.[918] У Христовој пратњи налазе се још двојица анђела, насликана иза Спаситељевих леђа. Над Богородичином главом служе тројица епископа, а крај ногу Богомајке одар додирују у жалости погнути апостоли Павле и Јован. Остали Христови ученици, њих десеторица, окупили су се такође око уснуле Богомајке.[919] Групу од шест апостола на левој страни сцене предводи свети Петар који једном руком покривеном химатионом са лица купи сузе, а другом замахује држећи кадионицу. Сличне гестове изразите жалости чине и остали апостоли насликани на тој страни сцене, док су четворица Христових ученика, приказана иза светог Павла и светог Јована, заокупљена размишљањем, суздржаним разговором и молитвом. Изнад ниског и богато профилисаног зида у позадини сцене издижу се две грађевине у виду широко отворених тремова. Нажалост, највиши делови представе *Успења Богородичиног* у моравичкој катедрали у потпуности су уништени. Само на основу скромних, али карактеристичних трагова при врху сачуваног дела композиције може се поуздано закључити да су ту били насликани облаци на којима су апостоли са разних страна света донети у Јерусалим како би се опростили од Богородице.

По својим иконографским особеностима ариљска представа *Успења Богородичиног* налази се некако на средокраћи решења примењених у двема старијим задужбинама Немањића – Сопоћанима и Градцу.[920] Сачувани доњи део сцене из моравичке катедрале сасвим је сродан градачком по сведеном избору актера, распореду апостолских и архијерејских фигура, па чак и по ставовима неких од њих.[921] Горњи део композиције био је сличнији решењу из Сопоћана. Данас се не може поузданије просуђивати о томе да ли се у горњој половини представе *Успења* у Ариљу нашло места за детаље као што су отворена врата неба, Христос који ношен анђелима силази по душу мајке или узношење Богородичиног тела. Ти детаљи били су присутни у Сопоћанима и неким познијим споменицима.[922] Преостали трагови облака, у сваком случају, сведоче да је у задужбини краља Драгутина била илустрована повест о чудесном доласку апостола у Јерусалим.[923] Иако је илустровање ове епизоде у оквиру сцене *Успења* забележено још у појединим споменицима из X и XI века, као што су Нова црква у Токале, Панагија тон Халкеон у Солуну и Света Софија у Охриду,[924] епизода је готово систематски изостављана током друге половине XI, у XII и првој половини XIII столећа.[925] Њена популарност почела је поново да расте од средине XIII века. Поред Сопо-

[915] О иконографији *Успења Богородичиног* cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 134-173; E. Jones, *The Iconography of the Falling Asleep of Mother of God in Byzantine Tradition*, Eastern Churches Quarterly 9 (1951), 101-112; Г. Бабић, *О композицији Успења у Богородичиној цркви у Студеници*, Старинар 13 (Београд 1965), 261-265; C. D. Kalokyris, *La Dormition et „l'Assomption" de la Théotocos dans l'église orthodoxe*, Ἀριστοτελεῖον Πανεπιστημίον Θεσσαλονικῆς, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς 19 (Solun 1974), 133-143; I. Zervou-Tognazzi, *L'iconografia della Koimessis della Santa Vergine specchio del pensero teologico dei Padri bizantini*, Studi e richerchi sull'Oriente Christiano 81 (1985), 21-46, 69-90; Ch. Schaffer, *Koimesis, Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Ablängigkeit von Legende und Teologie, mit einem Anfang über die Geschichte des Festes*, Studia patristica et liturgica 15, Regensburg 1985; K. Kreidl-Papadopoulos, *Koimesis*, RbK, col. 139f; Kühnel, *Wall Painting*, 159-166.

[916] Мандорла је почела да се уводи у представе *Успења* током XII века, да би се у њима усталила тек у XIII столећу. Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 142-143.

[917] О представи Богородичине душе у византијској уметности cf. A. Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin*, Thessalonique 2003, 85-103 (са старијом литературом).

[918] Cf. Бабић, *Краљева црква*, 162, н. 383 (са старијом литературом).

[919] О броју апостола који присуствују *Богородичином Успењу* cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 141.

[920] За ове споменике cf. Живковић, *Сопоћани*, 21; Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. 58.

[921] Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 149-150.

[922] Један други мотив, Христос који се вазноси на небо држећи у рукама душу Богородичину, среће се крајем XIII века у Кубелидици у Костуру (cf. Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 104 α–β).

[923] У време када су Лудмила Вратислав-Митровиц и Николај Окуњев писали студију о иконографији *Успења*, ариљске фреске још нису биле очишћене, па ти истраживачи нису могли да уоче остатке представа облака у горњем делу композиције. Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 150.

[924] Cf. ibidem, 140-141; Epstein, *Tokali Kilise*, 77, fig. 100-101; Миљковић-Пепек, *Материјали III*, 10, sl. 8. Долазак апостола на облацима помињу у својим беседама још Псеудо-Јован Богослов, солунски епископ Јован и Јован Геометар. Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 141; Jugie, *La mort et l'Assomption*, 117; Wenger, *L'Assomption*, 231-233, 367.

[925] Могу се пронаћи само ретки изузеци. Cf. О. С. Попова, *Две русские иконы раннего XIII в.*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в*, Москва 1988, 233; Kühnel, *Wall Painting*, 163-164.

ћана, Кубелидике у Костуру и Богородице Перивлепте у Охриду,[926] Ариље представља један од најстаријих примера васпостављања новог, овога пута дефинитивног интересовања за приказивање епизоде преношења апостола на облацима у Јерусалим. У представама *Усйења* из позновизантијског периода сваки од апостола био је, обично представљан у засебном облачићу, што у старијој уметности није био случај.[927] Прилично савремено на ариљском *Усйењу* делује и сликана архитектура. Она се својим облицима надовезује на сопоћанску,[928] мада су у моравичкој катедрали приказане грађевине нешто мање разуђене и умањене у односу на фигуре апостола. Од времена Сопоћана нов положај унутар композиције *Усйења* почиње постепено да добија арханђел који се припрема да од Христа прихвати Богородичину душу. На представама из ранијег периода он је испружених руку лебдео над Спаситељевом главом, обично у друштву симетрично постављеног парњака,[929] да би се у Сопоћанима сасвим примакао Христу, готово слетевши до одра. У већем броју споменика с краја XIII и из XIV века, па и у Ариљу, арханђел психопомп спустио се на земљу и сам или са својим парњаком стоји уз бок Господу.[930] Решење с умањеним и симетрично постављеним, лебдећим анђелима постепено је напуштано.[931] Неких других, значајнијих новина које су се појавиле у гробној цркви оца краља Драгутина – Уроша I – и биле даље развијане у споменицима ренесансе Палеолога у Ариљу, међутим, нема. У такве новине ваља убројати вишеструко уве-ћану сопоћанску скупину анђела са свећњацима, присуство множине људи и жена што жале за Богородицом, или придруживање *Усйењу* све већег броја пратећих епизода. Већ се у Перивлепти Охридској крај *Усйења* нашло неколико илустрација догађаја који су му претходили и следили, стапајући се с њим у јединствену композициону целину. Тај процес уткивања пропратних епизода у саму сцену *Усйења* битно је одредио развој њене иконографије већ у првим деценијама XIV века.[932] Према мишљењу Лудмиле Вратислав-Митровиц и Николаја Окуњева, на извесно осиромашење садржаја градачког и ариљског *Усйења* у односу на сопоћанско у великој мери утицао је сведенији простор одређен за сликање те сцене у задужбини Јелене Анжујске и катедрали моравичких епископа него у Сопоћанима.[933] Да је наведено схватање у великој мери исправно, сведочи и чињеница да је у Ариљу до најзначајнијег иконографског богаћења сцене дошло у њеном горњем делу, дакле по вертикали, јер је то облик расположиве површине допуштао. Уосталом, до свођења *Усйења Богородичиног* на основне елементе, утврђене још у средњовизантијском периоду, долазило је због ограничења простора намењеног за сликање ове монументалне представе и у стилски напредним споменицима из прве половине XIV века.[934]

б) Хрисшова сшрадања

Прање ногу, прва у хронолошком низу преосталих сцена из ариљског циклуса Мука Христових, само је делимично сачувана.[935] У средишњем делу представе још увек се може видети велика камена посуда у којој Спаситељ пере ноге апостолу Петру.[936] Од Христове фигуре, насликане лево од посуде, разазнају се

[926] Живковић, *Сойоћани*, 21; Мавропулу-Џјуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδικη*, 64-65, πίν. 15-21; C. Grozdanov, *Sveti Kliment. Ohrid*, Zagreb 1979, sl. 10.

[927] Cf. Kühnel, *Wall Painting*, 164.

[928] Окуневъ, *Арилье*, 241-242; Стојаковић, *Архишекшонски йросшор*, 120.

[929] За једини нама познати изузетак cf. Epstein, *Tokali Kilise*, 77, fig. 100. Иначе, анђели што стојећи чине Спаситељеву пратњу, али не пружају руке да од њега приме душу Богородице, сликани су већ од XII столећа (cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 145, fig. 8).

[930] Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $45_{/3}$; Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, сл. на стр. 32, 160-161, 164; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, сл. 12; Бабић, *Краљева црква*, 162, сл. 112; Тодић, *Сшаро Нагоричино*, сл. 26; П. Миљковиќ-Пепек, *Икона Усйења Богородице из цркве Св. Николе – Геракомија у Охриду*, ЗРВИ 5 (1958), 131, сл. 1; А. Давидов-Темерински, *Циклус Усйења Богородице*, in: Зидно сликарство манастира Дечана, 184 и једна од табли у боји на почетку књиге; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, II, pl. 49, 244; Лазарев, *Исшорија*, сл. 511; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 150, 159a; *Der serbische Pslater, Faksimile*, fol. 82ᵛ, etc.

[931] По један или два умањена анђела који слећу ка Христу могу се још увек видети у сцени *Усйења* у неколико цркава осликаних у првим деценијама XIV столећа (cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, 320 [185]; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 3; Живковић, *Грачаница*, III, западна страна, 10; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, πίν. 40-41; Ђорђевић, *Сликарсшво XIV века у цркви св. Сйаса*, сл. 9-11; Б. Живковић, *Доња Каменица. Цршежи фресака*, Београд 1987, III, 2).

[932] Cf. С. Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина и фреске Усйења Богородичиног у црквама краља Милушина*, in: idem, *Узори и дела сшарих срйских умешника*, Београд 1975, 181-193; Бабић, *Краљева црква*, 162-166.

[933] Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 150.

[934] Cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, 320 [185]; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, πίν. 40-41; *Иконе*, 75; *Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II*, Abb. 10, 97; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 205, 211, 213, etc.

[935] За иконографију ове сцене описане само у јеванђељу светога Јована (13:4-11) cf. Покровскій, *Евангеліе*, 296-298; Millet, *Recherches*, 310-325; H. Giess, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Rome 1962; K. Wessel, *Fusswaschung*, RbK, II, col. 595-608; Mouriki, *Nea Moni*, II, 181-182.

[936] За избор места овог кључног мотива у оквиру композиције *Прања ногу* cf. Millet, *Recherches*, 322-323; Mouriki, *Nea Moni*, II, 181.

само доњи део тела и фрагменти руку, али су ти детаљи сасвим довољни да се донесу поуздани закључци о неким битним иконографским елементима сцене. Најпре, јасно је да је био приказан сам тренутак прања првоапостолових ногу, јер се у Христовим рукама наднетим над посудом налази Петрово десно стопало.[937] Запажа се затим да је Господ на себи носио плави хитон опасан уобичајеном прегачом преко бедара. Прегача је спуштена, што пружа додатно сведочанство да у Ариљу није било представљено брисање, већ прање ногу. Од представе светог Петра сачуван је само леви део тела. Апостол седи на масивној дрвеној клупи, која као да лебди у ваздуху, и у збуњености пружа леву руку у правцу ногу, нудећи Господу да и њу умије. Такав гест насликан је у складу с текстом јеванђеља које вели: „Рече му Симон Петар: Господе опери ми не само ноге, него и руке и главу (Јн. 13:9)." Стога нема сумње да се на сада оштећеном делу представе, у складу с уобичајеном иконографијом сцене, некада видела апостолова уздигнута десница с прстима упереним ка оседелој глави. Остали Христови ученици били су распоређени око средишњег мотива сцене и приказани како стоје потпуно усправљени. Од фигура двојице апостола на левој страни представе сачувала су се само стопала и доњи делови хаљина, док се на десном крају сцене разазнају фигуре још двојице или тројице Христових ученика. На основу положаја и распореда остатака апостолских фигура може се закључити да осим светог Петра ниједан други апостол није био насликан како седи или како одвезује сандалу, мада су се такви детаљи често појављивали на представама *Прања ногу* у византијској уметности још од почетка XI века.[938] У питању, међутим, није обичан архаизам оријенталног порекла. Стојећи став апостола који посматрају прање ногу светог Петра и одсутво мотива изувања сандала у Ариљу су умногоме били условљени веома уском а издуженом површином западне стране свода певнице, на којој је насликана разматрана сцена. Поменимо на крају да је простор композиције био дефинисан архитектонском кулисом, сада исувише оштећеном да би се о њеном изгледу могло одређеније судити.

Таб. 15, XI Следећа сцена Страдања Христових – *Издајство Јудино* – приказана је у стеновитом пејзажу обраслом ниским растињем, јер се догађај који описује одиграо изван јерусалимских зидина (Мт. 26:47-51; Мк. 14:43-49; Лк. 22:47-50; Јн. 18:1-12).[939] У средиште композиције ариљски сликар је још једном сместио главне актере – Христа и неверног ученика Јуду. Спаситељ је поглед усмерио на десну страну, према Јеврејину што га хвата за хаљине замахујући штапом (?), док му Јуда жустро прилази слева, грли га и повлачи к себи да га целива. На тај начин издајник је дао знак једанаесторици Јевреја, углавном младоликих, да насрну на Христа са свих страна. Залепршани огртачи и високо подигнуте руке у замаху сведоче о силини и бруталности њихових насртаја. Најстарији од Јевреја, вероватно њихов предводник, насликан при левој ивици сцене, љутито подиже обе руке.[940] Од Христових ученика насликан је једино апостол Петар, чија се сасвим избледела представа назире у доњем десном углу поља. Он је на земљу оборио првосвештениковог слугу Малха и ножем му одсеца ухо (Јн. 18:10). Запажа се већ на први поглед да су у складу са захтевима уметности доба Палеолога на ариљској сцени *Издајства* потпуно превладане изокефалија и релативна статичност учесника. Оне су биле својствене представама тог гетсиманског догађаја у старијем зидном сликарству.[941] У Ариљу се један од Јевреја чак високо издигао изнад Христа и хвата га за главу, што се као мотив среће први пут у споменицима с краја XIII и почетка

[937] О овом мотиву, чије порекло Габријел Мије тражи на Оријенту, док „дискретније" мотиве брисања ногу апостола и претњи збуњеном Петру сматра више византијским cf. Millet, *Recherches*, 310-322, fig. 298-304; Jerphanion, *Les églises rupestres*, $I_{/I}$, 220; $I_{/II}$, pl. $50_{/2}$; Nikolajević, *Gli avori e le steatiti*,72-73, fig. 37 (n.11). Сам акт прања ногу није био популаран код византијских сликара који су стварали крајем XIII и у првим деценијама XIV века (cf. Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $22_{/3}$, $42_{/3}$, $83_{/4}$; Hamann-Mac Lean und Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, Taf. 196-197; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 33; D. Talbot Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, London 1968, fig. 77, etc).

[938] Millet, *Recherches*, 312, 322-324, fig. 299,301-309, 311-312, 318-320, 323; K. Weitzmann, *A 10th Century Lectionary. A lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance*, Revue des études Sud-Est Européennes 9 (Bucarest 1971), 626-627; Mouriki, *Nea Moni*, II, 182.

[939] За иконографију *Издајства Јудиног* cf. Покровскій, *Евангеліе*, 299-301; Millet, *Recherches*, 326-344; H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Weisbaden 1962; Mouriki, *Nea Moni*, II, 184-186; A. and J. Stylianou, *The Militarization of the Betrayal and its Examples in Cyprus*, *Εὐφρόσυνον*, τ. 2, 570-581; Derbes, *Passion*, 45-71.

[940] Готово идентичан старац насликан је и у *Издајству Јудином* у Богородици Перивлепти у Охриду, где је добио место на десној страни сцене, знатно ближе Христу (cf. Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $7_{/1}$). У *Издајству Јудином* у Ватопеду јавља се неколико млађих Јудеја који својим изгледом и ставовима такође подсећају на оне с ариљске представе (*Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, I, Света Гора 1996, εἰκ. 220).

[941] Својеврсна изокефалија и статичност актера сцене делимично су превладане на појединим византијским минијатурама и иконама још у XI веку (cf. Millet, *Recherches*, fig. 341-345; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 66, 145), али су се у монументалној уметности задржале све до XIII века (cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, fig. 96, 98; idem, *San Marco in Venice*, I, vol. 2, color pl. 66; Mouriki, *Nea Moni*, I, pl. 102, 106, 268; Покровскій, *Евангеліе*, рис. 142-144; Радојчић, *Милешева*, T. XXXVI; Г. Антуракис, *Αἱ μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων Κρήτησ μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτων*, Атина 1977, πίν. 28-29).

XIV века, рецимо у Протатону.[942] Нарочите пажње вредан је и веома сложен став Христа који се нагиње ка Јуди, али окреће главу на другу страну и гледа у правцу најратоборнијег нападача, беседнички подижући десницу (Мт. 26:55-56; Мк. 14:48-49). Овакав доста редак, а драматски веома убедљив став Христов поновљен је у нешто мање изразитом виду на сцени *Издајсшва Јудиног* у Митрополији у Мистри, Панагији Хрисафитиси у Лаконији и Светом Николи Орфаносу у Солуну,[943] као и на неколико знатно познијих представа које готово дословно прате иконографску схему читаве ариљске сцене.[944] Но, и поред наглашавања драматике догађаја и жустрине нападача, ариљски сликар посвећује мало пажње приказивању оружја. Изгледа да су само двојица или тројица Јевреја потиснута на рубове сцене држала копља, што се због оштећености представе не може са сигурношћу утврдити. Наиме, у горњем левом делу сцене видљиве су три усправљене притке, оштећене при врху, где су се вероватно налазиле стреловите металне оштрице. Те притке се по облику и боји разликују од мотки у рукама неких других Јевреја. Копље је могао држати и младић залепршалог плашта, насликан крај десне ивице сцене, судећи по положају његове десне руке. Сви остали нападачи били су „наоружани" једино тојагама или у рукама уопште нису имали оружја. Појава бакљи, тојага и мачева, које помињу јеванђеља (Мт. 26:47; Мк. 14:43; Јн. 18:3), а затим секира, копаља, па и оклопљених војника с металним шлемовима, постала је све присутнија на представама *Издајсшва Јудиног* у византијској уметности од почетка XIII века.[945] Запажамо је и на неким српским примерима, као што су они у Милешеви и западном травеју Светих апостола у Пећи.[946] Наглашено приказивање оружја није, међутим, спадало у обавезне елементе слике *Издајсшва* ни у уметности зреле ренесансе Палеолога,[947] иако је било уобичајено.

При уобличавању прилично особене ариљске композиције *Христос пред Пилатом*[948] кључну улогу имале су, с једне стране сасвим необична лучна површина зида на којој је ова представа насликана, а са друге већ уочена наклоност сликара моравичке катедрале да фигуру Христа – главног актера догађаја – постави што ближе средишту сцене. Но, као и на *Крштењу, Васкрсењу Лазаревом, Уласку у Јерусалим, Успењу, Прању ногу* и *Издајсшву Јудином*, Спаситељ је овде био измештен из саме средишње осе представе и померен мало улево. Добијао је тако улогу стожера једног „крила" симетричне композиције. Господ стоји полуокренут на леву страну и гледа ка римском намеснику и судији – Пилату. Веома оштећена, а у свом најнижем делу потпуно уништена сцена једва дозвољава да се разазна како је Пилат седео на сасвим ниском трону преторије и пружао руке према ивици сцене, где стоји слуга – *camillus* – с купастом белом капом на глави. Слуга држи посуду за воду у левој и неку врсту чиније у десној руци. Сасвим је јасно да је у том делу сцене било приказано Пилатово симболично прање руку, о чему је некада сведочио и натпис у близини намесникове главе, заправо, цитат из Јеванђеља: „Ја нисам крив у крви овога праведника (Мт. 27:24)."[949] Те речи Пилат изговара као одговор на захтеве групе Јевреја насликаних иза Исуса, на десној страни сцене. Ту сасвим сведену, али веома упечатљиву групу чине два млађа и један старији човек који, окренути према судији, високо подижу руке.[950] У позадини сцене виде се грађевина с двосливним кровом, постављена иза Пилата и Христа, и ониски, „назубљени" зид тврђаве, у десном делу композиције. Као посебност тако формулисане иконографије *Пилатовог суда*, може се најпре издвојити одсуство војника који би спроводили Христа и гардиста римског намесника, готово обавезно сликаних у оквиру поменуте сцене у позновизантијској уметности.[951] На њихово изостављање свакако су утицали сведеност и необични

[942] Millet, *Athos*, pl. 21/2; Ово решења среће се и знатно касније (cf. idem, *Recherches*, fig. 360).

[943] Millet, *Mistra*, pl. 68/1; Albani, *Chrysaphitissa*, Taf. 34.b; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 35.

[944] Cf. Радојчић, *Сшаро срйско сликарсшво*, 194-195; A. Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie*, CA 37 (1989), 146-148, fig. 17, 18 (ауторка сматра да је у питању иконографско решење солунског порекла); Petković, *La peinture serbe*, II, pl. 189; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 154-156, fig. 30. На представи *Издајсшва Јудиног* с реликвијара de Bessarion (око 1463) средишња група фигура решена је такође сасвим слично ариљској (Millet, *Recherches*, fig. 360).

[945] Stylianou, *The Militarization of the Betrayal*, 570-573.

[946] Радојчић, *Милешева*, T. XXXVI; *Пећка йашријаршија*, сл. 71.

[947] Пелеканидис, *Καλλιέργισ*, πίν. 24.

[948] За иконографију сцене *Хрисшос йред Пилашом* cf. Покровскій, *Евангеліе*, 301-304; Радојчић, *Пилашов суд*, 211-236 (са старијом литературом). За литерарне изворе сцене cf. Мт. 27:11-26; Мк. 15:1-15; Лк. 23:13-25; Јн. 18:33-39.

[949] Војводић, *Прилог*, 94, н. 14. Цитат из 24. стиха 27. главе Матејевог јеванђеља био је исписан и у горњем левом углу представе *Пилашовог суда* у Светом Николи у Прилепу (cf. Millet, Frolow, *La peiture*, III, 24/1), док се парафраза тог стиха јавља у виду назива сцене у Станичењу (Габелић, *Сшаничење*, 35, сл. 22а).

[950] На представама *Пилашовог суда* били су у први план истицани обично ликови старијих Јудеја, који су у Светом Николи у Прилепу чак означени као Ана и Кајафа (cf. Millet, Frolow, *La peiture*, III, 24/1).

[951] Cf. Millet, Frolow, *La peiture*, III, 8/3, 24/1, 86/4; Радојчић, *Пилашов суд*, сл. 22, 24; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 37; *Пећка йашријаршија*, сл. 74; С. Кесић-Ристић, *Циклус*

облик површине намењене слици, али и жеља да се нагласи присуство острашћених грађана Јерусалима. Иако малобројне, фигуре Јевреја у Ариљу су заузеле читаву десну половину сцене. Распоређене у широко постављеном и ритмички наглашеном низу оне чине изражајне гестове, за шта је готово немогуће наћи одговарајућу аналогију. Извесне паралеле, бар када су сами гестови Јевреја у питању, могу се пронаћи у неким споменицима с краја XIII века, као што су Перивлепта у Охриду, Свети апостоли у Пећи и нарочито Свети Никола у Прилепу.[952] Крај грађана Јерусалима што подижу руке у Охриду и Прилепу сачувани су натписи који цитирају њихове речи упућене Пилату: „Крв његова на нас и на нашу децу." (Мт. 27:25)[953] Наведени примери помажу нам не само да разумемо прави смисао гестова са представе у Ариљу него нас наводе на претпоставку како је исти цитат био исписан крај фигура Јевреја у том споменику.[954]

Последња у низу очуваних сцена из ариљског циклуса Христових страдања – *Пуӣ на Голгоӣу* – доспела је до нас у знатно бољем стању од претходне представе, па може бити детаљно иконографски размотрена. Међутим, на њој готово да и нема значајнијих особености.[955] За узицу којом су му сапете руке Спаситеља повлачи младић у краткој хаљини и плашту, водећи га ка губилишту. Сам Христос, одевен у хитон и дугу горњу хаљину украшену орнаментом „куфског писма",[956] главу је окренуо уназад, ка петорици Јевреја који га прате. На десној страни сцене Христов Крст пред поворком носи Симон из Кирине (Мт. 27:32; Мк. 15:21; Лк. 23:26), оседели човек кратке браде и ћелавог темена, одевен у уобичајену кратку тунику. Да би лакше поднео тежину великог Крста на своме рамену, Симон је испод њега подметнуо некакву хаљину.[957] У оквиру такве, мање-више уобичајено формулисане иконографије сцене, која не прати дословно најподробнији јеванђеоски опис догађаја (Лк. 23:26-32),[958] пажњу ипак привлачи једна појединост. Као и у неким раније разматраним ариљским представама, Христос је окренуо главу уназад, с тим што је у *Пуӣу на Голгоӣу* „тордирање" читаве његове фигуре изведено с највише убедљивости и драмског ефекта. Приказујући Христа, ариљски сликар је, дакле, још једном испољио склоност ка сложеним и изражајним ставовима главног протагонисте, мада то није било уобичајено за иконографију разматране сцене у византијском сликарству. Христос је у *Пуӣу на Голгоӣу* на тај начин био приказиван прилично ретко, и то само у епохи Палеолога. Тако је, рецимо, у Светим апостолима у Пећи, хиландарском католикону, Матеичу, Четворојеванђељу цара Ивана Александра, на једној икони из друге половине XIV века са Синаја и у Минхенском псалтиру Спаситељ окренуо главу уназад,[959] али у наведеним примерима он гледа према Богородици и светоме Јовану, односно женама јерусалимским (Лк. 23:27-31).[960] У моравичкој катедрали Христу је као повод да погледа иза себе послужио говор надменог младића из пратње, за шта се не могу пронаћи основе у текстуалним изворницима. Тај младић своје речи наглашава покретом десне руке и испруженим кажипрстом, док размену његових погледа с Исусом пажљиво посматрају остали Јевреји. Осврнувши се, Христос је успорио ход, па га спроводник повлачи за узицу, показујући левом руком према Симону с Крстом.[961] Убедљив говор покрета и погледа на тај на-

Хрисӣових сӣрадања, in: *Зидно сликарсӣво манасӣира Дечана*, 123, сл.1,etc.

[952] Millet, Frolow, *La peiture*, III, $8_{/3}$, $24_{/1}$; *Пећка ӣаӣријаршија*, сл. 74. На сличан начин поједини Јевреји подижу руке и у сцени *Пилаӣовог суда* у Грачаници (Живковић, *Грачаница*, V, западна страна, 2). Један од Јевреја високо диже десницу већ у Росанском јеванђељу (Покровскій, *Евангеліе*, 303, рис. 146).

[953] Радојчић, *Пилаӣов суд*, 225; Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $8_{/3}$. Натписе с цитатом овог стиха срећемо и на нешто познијим примерима *Пилаӣовог суда*, какав је рецимо онај у Станичењу (Габелић, *Сӣаничење*, 35, сл. 22б).

[954] У овом смислу нарочито је упутан пример из Прилепа где се на левој страни сцене нашао натпис с цитатом Мт. 27:24, а у горњем десном углу натпис с цитатом Мт. 27:25.

[955] За иконографију *Пуӣа на Голгоӣу* cf. Покровскій, *Евангеліе*, 110-113; Millet, *Recherches*, 362-379; В. Котас, *Η εξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως του Ελκομένου*, ПХАЕ 4 (1937-1938), 5-27; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, 50-53, 133; Кесић-Ристић, *Циклус Хрисӣових сӣрадања*, 126; А. Кацелаки, *Ὁ Ηριστὸς Ἑλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ. Εἰκονογραφία καὶ τυπολογία τῆς παράστασις στὴ βυζαντινὴ τέχνη (4ος αἰ.–15ος αἰ.)*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 167-200 (о иконографском типу сцене примењеном у Ариљу, 170-181); Derbes, *Passion*, 119-128.

[956] Сличан орнамент налази се и на хаљинама неких других фигура у ариљском сликарству, као и на декоративним бордурама између зона у олтару и певницама. О пореклу тог орнамента cf. Garidis, *L'ange à cheval*, 54, n. 1.

[957] Исти мотив срећемо у сцени *Пуӣа на Голгоӣу* у Светом Николи у Прилепу. Cf. Millet, Frolow, *La peiture*, III, $24_{/3}$.

[958] Према сведочењу јеванђелисте Луке, у поворци која је ишла на Голготу налазила су се и два разбојника, док је Симон носио крст иза Христа, а не испред њега.

[959] Cf. *Пећка ӣаӣријаршија*, сл. 72; Millet, *Athos*, $72_{/3}$; Millet, *Recherches*, 377, fig. 390; Л. Живкова, *Чеӣвероевангелиеӣо на цар Иван Александър*, София 1980, Таб. XLIII; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 205; II, 187-189; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 88v). Нешто чешће, Спаситељ је у том ставу приказиван када, у складу са Јеванђељем по Јовану (Јн. 19:17), сам носи Крст, и то превасходно у уметности Запада. Cf. Millet, *Recherches*, fig. 397, 399, 401, 403, 406.

[960] Cf. Тодић, *Сӣаро Нагоричино*, 112-113.

[961] На представама *Пуӣа на Голгоӣу* спроводник може бити одевен у једноставну кратку тунику, као у Ариљу, или у војничку одећу. Cf. Millet, *Recherches*, fig. 382-391; Петковић, *Дечани*, II, Т. CCV, CCVI-II; Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. $8_{/2}$, $24_{/3}$, $90_{/1}$; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, πίν. 26; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neo-*

чин чврсто је повезао све учеснике у догађају и обогатио радњу унутар композиције, чију ритмику и општи правац покрета нагалашава стење у позадини, снажно повијено у правцу „места Лобнаго".

в) Жишије Богородичино

Уз већ описано *Усџење*, од представа које илуструју догађаје из Богородичиног живота у Ариљу су биле насликане само две сцене – *Рођење* и *Ваведење у храм*.[962] Обе представе сликари моравичке катедрале засновали су на актуелним и широко примењиваним решењима, уобличеним још у средњовизантијској епохи, али су при избору детаља још једном показали особите наклоности.

Сценску позадину *Рођења Богородице* чини аула на стубовима, чији су зидови покривени пурпурним велумима. На левој страни ауле дијагонално се пружа лежај породиље – Богородичине мајке Ане.[963] Тој исцрпљеној жени једна од девојака помаже да се придигне у постељи, док јој друге две приносе чиније с храном. Озбиљног израза лица, избораних образа, света Ана се ослања на своју помоћницу и пружа леву руку с кашиком ка једној од здела, како би се окрепила донетим јелом. У десном делу сцене насликана је бабица која у крилу држи новорођенче и куша топлину воде спремне за прво купање мале Богородице. Нагнута над њима, млада помоћница долива воду у посуду за купање, а покрет њеног тела прати снажно усковитлано платно огртача. Склоност ариљског живописца да при описивању догађаја везаних за Христа и његову мајку из византијске иконографске ризнице изабере оне моделе који на најуверљивији начин показују стања људског духа и тела, у овој сцени уочава се нарочито јасно на представи исцрпљене породиље. Мотиву придизања изнемогле свете Ане у постељи, омиљеном међу сликарима што су се развијали под утицајем солунских уметничких кругова,[964] у Ариљу је придружен и опис обеда Богородичине мајке. Њему света Ана приступа да би повратила изгубљену снагу. Готово истоветан опис обеда јавио се изгледа већ на оштећеном *Рођењу Богородичином* у Нерезима, с којим ариљска сцена има много сличности.[965] Такав опис срешћемо потом у нешто измењеном виду, рецимо у Хиландару и Светом Димитрију у Пећи, где се света Ана у знатно ведријој атмосфери маша за чашу с неким напитком или за ђаконије у луксузној чинији.[966] Сасвим различит по свом пореклу је мотив залепршале тканине над главом младе водоноше. Преко дела ренесансе Македонаца он је на слике палеологовске ренесансе доспео из античке уметности,[967] а у споменицима српског средњовековног сликарства јављаће се и касније.[968] Таб. 17

Представа *Ваведења Богородичиног* саздана је од иконографских елемената уобичајених за ту сцену, како у средњовизантијској уметности тако и у сликарству доба Палеолога. На левој страни сцене, испред развијене грађевине са стубовима и порталом застртим завесом,[969] насликано је седам јерусалимских девојака позваних у храм да светлошћу свећа одагнају страх мале Богородице.[970] Пратећи будућу Мајку Божију оне чине достојанствену и ритмички компоновану групу, јер се свака трећа окреће ка другарицама како би размениле речи и погледе. Испред њих ступају Богородичини родитељи, takođe окренути Таб. 18

phytos and Its Wall Paintings, DOP 20 (1966), fig. 31; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 41, etc.

[962] О иконографији *Рођења и Ваведења Богородичиног* cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 89-121, 136-167; eadem, *Life of the Virgin*, 174-176, 179-181; Д. Мурики, *Περί βυζαντινοῦ κύκλου τοῦ βίου τῆς Παναγίας εἰς φορτὴν εἰκόνα τῆς Ὄρους Σινᾶ*, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, Атина 1970, 125-150; H. Chirat, *La naissance et les trois premièrs années de la Vierge dans l'art byzantin*, in: Memorial J. Chaine, Lyons 1950, 81-113; G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition „Nativité de la Vierge"*, ЗРВИ 7 (Београд 1961), 169-175; G. La Piana, *The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin Mary to the Temple and a Latin Religious Pageant*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Al. Math. Friend*, Princeton 1955, 261-271; Т. Анастасиу, *Τά εἰσόδεια τῆς Θεοτόκου. Ἡ ἱστορία, ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ ὑμνογραφία τῆς ἑορτῆς*, Солун 1959; Миљковиќ-Пепек, Ангеличин, *Воведение кај Канео*, 26-29; Бабић, *Краљева црква*, 170-175; Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 55-63; H. Maguire, *Abaton and Oikonomia: St. Neophytos and the Iconography of the Presentation of the Virgin*, in: *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton 1999, 95-105.

[963] О декоративном мотиву на простирци Аниног лежаја и његовом пореклу cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 106 n. 3.

[964] Изражајност гестова праћена је у Ариљу афектацијом на лицима свете Ане и њене младе помоћнице. Cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 106, 112; eadem, *Life of the Virgin*, 175.

[965] Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 103, fig. 61.

[966] Марковић, *Првобишни живоūис*, сл. на стр. 234; O. Demus, *The Style of Karie Djamy and its Place in Development of Paleologian Art*, in: *The Kariye Djami*, vol. 4, fig. 45.

[967] Окуневъ, *Арилье*, 241; М. Татић-Ђурић, *Аншичко наслеђе у средњовековној умешносши*, Жива антика 11/2 (Скопје 1962), 384-385; Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 106; S. Dufrenne, *Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, CA 14 (1964), fig. 21; K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, 177; M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle*, in: *Actes du XIV^e CIÉB*, I, Bucarest 1974, 178.

[968] Cf. рецимо S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIII^e juqu'au début du XIV^e siècles*, ЗРВИ 16 (1975), 221, pl. 2.

[969] Црвена завеса видно је свијена налево, па ствара утисак да је поворка тренутак раније управо туда прошла. У питању је вероватно улаз у сам храм. Cf. Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 180.

[970] Девојке не држе у рукама никакве чиније поклоне, како то наводи Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 153.

једно другоме.[971] Свети Јоаким и света Ана привили су се уз своју девојчицу која подигнутих руку прилази свештенику Захарији. Времешни јереј је стао на неку врсту трапезоидног амвона и дочекује Богородицу пред светињом над светињама отворених двери, што представља честу појаву у сликарству доба Палеолога.[972] Најсветији део храма насликан је у виду полукружног зида апсиде с Часном трпезом и киворијем под којим већ седи Богородица. Ка њој слеће анђео Божији и с неба јој доноси храну. До значајнијих разлика у компоновању сцене *Ваведења* у византијском сликарству долазило је само у распореду личности из поворке која ступа у храм. Сликари моравичке катедрале определили су се да Богородичине родитеље прикажу као непосредне пратиоце трогодишњег детета до саме светиње над светињама, при чему мајка не престаје да обема рукама грли кћер.[973] Крајем XIII и почетком XIV века у залеђу Солуна, у Македонији, па и у Србији, почео је да се примењује други, у старијој уметности једва познат модел распоређивања ликова. Јерусалимске девојке добијају средишње место у композицији, испред светих Јоакима и Ане, а иза мале Богородице коју доводе свештенику.[974] Иако у поменутом региону прилично потиснут, модел примењен у Ариљу[975] сачувао је, изгледа, популарност у неким другим провинцијама византијског света и током периода Палеолога.[976] По истакнутом месту које су на ариљском *Ваведењу* добиле младе Богородичине пратиље, затим по величини ових девојака и чињеници да оне нису стопљене у неиздиференцирану скупину, та сцена ипак се удаљава од примера из XII века и приближава решењима иконографије *Ваведења Богородичиног* у уметности ране ренесансе Палеолога.[977] На ариљској композицији присутне су и неке друге иконографске промене уношене у оквир древног модела. Запажа се, рецимо, да је Ана та која у моравичкој катедрали и цркви Христа Хоре, као у многим споменицима из друге половине XIII и из XIV столећа, приводи Богородицу светињи над светињама или уопште иде испред свога мужа Јоакима.[978] Такво истицање Аниног „првенства" било је заступљено већ у извесном броју примера *Ваведења* из XI и XII века,[979] али ће постати готово обавезна појава тек у доба Палеолога.

* * *

У иконографији сачуваних сцена Христолошко-теотоколошког циклуса у Ариљу, посматрано у целини, не могу се уочити ни значанији архаизми нити пресуднији наговештаји решења која ће преовладати у византијској уметности почетком XIV столећа. Нема никакве сумње да је појава застарелих иконографских елемената, попут крста крај Христових ногу у *Крштењу*, у ариљским новозаветним сценама имала занемарљив значај. С друге стране, покушаји увођења неких нових и у дотадашњој уметности непознатих или ретких иконографских детаља, као што су немирнији покрети и положаји тела апостола у *Преображењу*, разговор Јосифа с пастиром у *Рођењу Христовом* или нова типологија пејзажа, нису оставили изразитијег трага у иконографији јеванђеоског и Богородичиног циклуса. Насупрот мишљењу изношеном у стручној литератури,[980] у ариљским сценама није повећаван ни број учесника у односу на композиције из нешто раније уметности. То нам могу посведочити композиције као што су *Крштење Христово, Улазак у Јерусалим, Пут на Голготу, Суд Пилатов* или *Успење Богородичино*. Већ од средине XIII века, а нарочито при крају тог столећа, у ове сцене биле су укључиване пратеће епи-

[971] О том мотиву cf. ibidem.

[972] У сликарству XI и XII века преовлађивао је обичај сликања затворених двери пред светињом над светињама. Cf. Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 180, n. 93.

[973] За сасвим сличан гест свете Ане cf. Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, εἰκ. 10; Jerphanion, *Les églises rupestres*, III$_{/II}$, pl. 156$_{/2}$.

[974] Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 180-181; Миљковиќ-Пепек, Ангеличин, *Воведение кај Канео*, 26-29; Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 55-63. За најстарије познате примере такве иконографске схеме *Ваведења* из XI и првих деценија XIII века cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 156.

[975] Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 137-149.

[976] Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 181.

[977] Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 59.

[978] Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, fig. 22; Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. 41$_{/4}$; Мавропулу-Џјуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδικη*, 75-77, πίν. 40; Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, εἰκ. 301-305; Koumoussi, *Les peintures murales*, pl. 53; Millet, *Athos*, pl. 29$_{/1}$, 74$_{/2}$; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 126-127, εἰκ. 24; *The Kariye Djami*, vol. 2, 119 [91]; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Ваљавац*, ЗЛУ 6 (1970), Бабић, *Краљева црква*, сл. 127; Миљковиќ-Пепек, Ангеличин, *Воведение кај Канео*, crt. 3, 5, 6; Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1985, сл. 59; *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Света Гора 1996, I, εἰκ. 194; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 76, 98; Живковић, *Грачаница*, VII; idem, *Доња Каменица*, V, 8; Petković, *La peinture serbe*, I, pl. 138; Ракоција, *Црква Св. Богородице*, сл. 24, 19; *Иконе*, стр. 122; Вздорнов, *Волотово*, Документация, 55.$_{1-7}$; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 90, εἰκ. 16, etc.

[979] Cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, fig. 81, 83; Logvine, *Sainte-Sophie*, fig. 159, 160; Grabar, *Un rouleau liturgique*, fig. 19; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 63, fig. 56 (где је поменуто и неколико старијих примера).

[980] Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 33.

зоде које су претходиле или следиле опису главног догађаја, као и фигуре споредних учесника. У питању су могли бити људи окупљени на обалама Јордана и купачи (*Крштење*), бесом острашћени Јевреји пред преторијом (*Пилатов суд*) или ожалошћене жене и анђеоски легиони (*Успење*), итд. Ако оставимо по страни појаву апостола на облацима у *Успењу Богородичином*, можемо закључити да пратећих епизода у ариљским сценема једноставно нема, а да је број учесника сведен само на најнужније и готово редовно приказиване актере. Нешто више фигура јавља се једино у композицијама чија је „многољудност" била повезана са захтевима традиционалне иконографије. Реч је о *Издајству Јудином*, *Уласку у Јерусалим* или *Васкрсењу Лазаревом*. Међутим, ни у тим сценама групе Јевреја, војника, деце или апостола нису бројније од сличних група у старијој уметности.[981] При свођењу садржаја композиција у Ариљу на најзначајније иконографске елементе могли су знатног утицаја имати исцепканост површина зидног платна предвиђеног за сликање сцена и неодустајање уметника од монументалне концепције слике. Улога тих чинилаца, међутим, није увек била пресудна. У сваком случају, сцене ариљског Христолошко-теотоколошког циклуса својом иконографијом углавном следе оне уметничке и богословске токове који су били најприсутнији у византијском зидном сликарству друге половине XIII века. Готово ослобођени позивања на превазиђена решења из комнинске епохе, ти токови су на подручју иконографских трагања били још прилично удаљени од резултата достигнутих у напреднијим споменицима, какви су били охридска Петивлепта и светогорски Протатон.

Литургијске представе

а) Причешће апостола

Као илустрације установљења Евхаристије и њеног вечног обнављања кроз литургију у ариљском олтарском простору нашле су се две уобичајене представе: *Причешће апостола* и *Литургијска служба отаца цркве*. По иконографским одликама нешто је занимљивија прва од поменутих сцена, насликана у другој зони конхе и апсидалним прозором подељена на два готово симетрична дела.[982] *Причешће хлебом* добило је место на северној страни, где су насликана шесторица апостола које предводи свети Петар. Апостолски начелник молитвено је прекрстио руке на грудима и дубоко погнут прилази часној трпези покривеној пурпурном тканином украшеном златним тракама и крстовима. Иза ње стоји Христос одевен у хитон и химатион боје окера. Спаситељ левом руком држи дискос, а десном узима честицу хлеба претвореног у Тело да би причестио свог најпоузданијег ученика. Витки порфирни стубови, видљиви у позадини, сведоче о томе да је „Велики првосвештеник" некада стајао под киворијумом, али су свод тог киворија и глава Христова сада потпунио уништени, као и читав горњи део сцене. На основу скромних остатака фреске над нимбовима апостола може се ипак разазнати да су Исусови ученици били смештени у просторију чија је унутрашњост дочарана на „византијски" начин – сликањем зидова и стубова прекривених велумом. Јужно од апсидалног прозора приказано је *Причешће вином*. И ово крило сцене је потпуно уништеноу највишем делу. Од Спаситељеве фигуре, некада наткриљене киворијумом, овога пута са белим стубовима, преостао је само горњи део торза видљив иза часне трпезе. У испруженим рукама, дланова прекривених пурпурном тканином, Христос држи златни путир из којег пије млади апостол прилично оштећеног лика. Као и свети Петар, он се погнуо и прекрстио руке на грудима, али је, за разлику од осталих Спаситељевих ученика, приказан у потпуном профилу и без нимба. Због тога је у њему с разлогом препознат издајник – Јуда Искариотски.[983] Изнад глава преосталe петорице апостола, који стоје и чекају да буду причешћени, још се јасно разазнају обриси сложене архитектонске кулисе. Таб. 3, 5

Појава Јуде Искариотског на челу једне од поворки у *Причешћу апостола* у науци је оправдано довођена у везу с настојањима, појачаним крајем XIII и почетком XIV века, да се сцена „историзује" као

[981] О овоме подробније на стр. 181 infra.

[982] За иконографију *Причешћа апостола* cf. Покровскій, *Евангеліе*, 276-284; K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964; idem, *Apostelkommunion*, RBK I, 239-245; Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi*, 150-158; Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 103-105; Walter, *Art and Ritual*, 184-189, 215-217; V. Kepetzis, *Tradition iconographique et création dans une scène de Communion*, in: *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten*, II/5, Wien 1982, 443-451; D. Simić-Lazar, *La Communion des apôtres de Kalenić en rapport avec l'évolution du Thème*, Cahiers balkaniques 15 (1990), 119-136; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 49-67.

[983] Оваквој идентификацији успротивио се само Владимир Петковић. Cf. Петковић, *Н. Окуневъ, Арилье*, 402.

литургијском обреду саображени вид Тајне вечере.[984] С обзиром на то да се свети Павле прикључио дванаесторици Христових ученика тек након Спаситељевог Вазанесења, улогу предводника једне групе апостола на представи *Причешћа* заузимали су, неретко, свети Јован или Јуда.[985] Истицање првенства Христовог издајника налазило је, при том, оправдање у самим јеванђеоским текстовима. Они сведоче да се Јуда први од апостола машио за хлеб или је први добио честицу хлеба од Исуса приликом установљења свете тајне Причешћа (Мт. 26:23-25; Мк. 14:20; Лк. 22:21; Јн. 13:26). Може бити да је приказивање Јуде Искариотског на челу поворке апостола који се причешћују вином оставило трага још у ранохришћанској уметности и у минијатурном сликарству раног постиконокластичког периода. Ипак, то није сасвим извесно. Када су, рецимо, у питању чувене патене из Рихе и Стуме (VI в.), које се понекад наводе као пример историјског вида Причешћа, јасно је да на њима и леву и десну групу Господу приводе старији, брадати апостоли,[986] док на минијатурама Росанског јеванђеља нема довољно иконографских елемената за недвосмислено препознавање Јуде на челу једне од поворки Христових ученика.[987] Сличан случај је и са већим бројем илустрација у рукописима и на неким иконама из IX-XI века.[988] Међутим, у појединим средњовизантијским споменицима монументалног сликарства иконографија је нешто јаснија. Јуда се с приличном сигурношћу може препознати у *Причешћу айосшола* у цркви Богородице у Асину.[989] Он је тамо приказан на зачељу низа Христових ученика који се причешћују вином, док се наглим кораком удаљава од Спаситеља, нехајно убацујући у уста честицу хлеба. На основу сличне иконографије Јуда је препознат и у сценама *Причешћа* у већ поменутом Перахорију или у знатно познијој Панагији Хрисафитиси (Мани), осликаној 1290. године, и Панагији Гуверниотиси у месту Потамиес на Криту из друге половине XIV века.[990] Овакво решење, које је саображавало *Причешће айосшола* чињеницама из Јеванђеља, али је Јуду потискивало на периферију композиције, замењено је у Ариљу истицањем неверног Христовог ученика у средишту сцене. Ариљска представа вероватно је била заснована на знатно старијим моделима, оним из илустрованих рукописа IX-XI века.

У овој прилици ипак је далеко значајније подсетити на околност да се у већем броју византијских цркава с краја XIII и из првих деценија XIV века, насталих у Солуну, његовом залеђу и у Србији, запажа тежња ка „историзацији" *Причешћа айосшола*.[991] Истраживачи се не слажу у којим је од тих споменика уместо светог Павла на десној страни сцене био истакнут свети Јован, а у којима Јуда, јер располажу мање поузданим иконографским елементима од оних што обележавају Јудину представу у Ариљу. Док, рецимо, Николај Окуњев и Петар Миљковић-Пепек у Краљевој цркви у Студеници и Старом Нагоричину на челу апостолске поворке у причешћу вином препознају Јуду,[992] Владимир Петковић, Гордана Бабић и Бранислав Тодић тамо виде светог Јована.[993] Показало се да ни строги профил, отворена уста и видљиви зуби у *Причешћу* нису обележавали само Јудину представу како се то обично узима. Наведени иконографски елементи могли су се везати и за лик светог Јована. О томе јасно сведочи *Причешће айосшола* у Полошком, где су сви Христови ученици означени именом. Недвосмислени атрибути неверног Јуде, укључујући ту и натписе, појавили су се тек у неким представама *Причешћа айосшола* с краја XIV века, сачуваним у руским црквама (Волотово, црква Светог Теодора Стратилата и храм Спаса Преображења у Новгоро-

[984] Малицкій, *Черты йалесшинской и восшочной иконографіи*, 56-60; Окунев, *Арилье*, 228-229; Петковић (С.), *Ариље*, VI; Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, 88-93; Бабић, *Краљева црква*, 114.

[985] Малицкій, *Черты йалесшинской и восшочной иконографіи*, 56-60.

[986] E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Washington 1961, 95, 108, no. 20, 27; M. M. Mango, *Silver from Early Byzantium*, Baltimore 1986, fig. 34. 6; 35. 6. На левој страни поворке Христових ученика на патенама из Рихе и Стуме представљен је проћелави брадати апостол у коме поједини истраживачи с разлогом препознају светог Павла, док као његовог парњака на десној страни виде апостола Петра. Cf. J. Ebersolt, *Le trésor de Stûmâ au Musée de Constantinople*, Revue archéologique 17 (Paris 1911), 412, pl. VIII; A. Cutler, *Liturgical Strata in Marginal Psalters*, DOP 34-35 (1980-1981), 26.

[987] О Росанском јеванђељу cf. Loerke, *The Monumental Miniature*, 61-97 (са старијом литературом).

[988] Бабић, *Краљева црква*, 115 н. 191. Cf. P. Miljković-Pepek, *Une icône de la communion des apôtres*, in: *Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὀρλάνδον*, III, Атина 1966, 403-404, pl. CXXVI.

[989] Sacopoulo, *Asinou*, 68-72, pl. XXd-h.

[990] Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 304-305, fig. 22; Albani, *Chrysaphitissa*, 48, n. 151, taf. 16 (са још неким примерима); M. Chatzidakis, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle*, in: *Actes du IX CIÉB*, t. 1, Thessalonique 1955, 142, n. 3, 144, pl. 12a. У *Причешћу айосшола* у цркви Светог Атанасија Музаки у Костуру приказан је у одласку један млади апостол за кога би се рекло да не може бити Јуда, јер је на челу поворке у причешћу вином приказан свети Павле (cf. Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 144). Међутим, на левом крају представе причешћа хлебом у цркви Панагије Подиту у Галати на Кипру насликан је како се пред запрепашћеним погледима апостола удаљава брадати (!?) Христов ученик, означен као Ἰ(ούδας), мада поворку коју Господ причешћује вином предводи апостол Павле (Stylianou, *Cyprus*, 99-102, fig. 46-47).

[991] Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, 88-93; Бабић, *Краљева црква*, 114; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 12-13.

[992] Cf. Окунев, *Арилье*, 228; Миљковиќ-Пепек, *Делошо*, 92.

[993] Cf. В. Петковић, *Манасшир Сшуденица*, Београд 1924, 71, сл. 95; Бабић, *Краљева црква*, 114; Тодић, *Сшаро Нагоричино*, 91

ду).[994] Даљи развој мотива може се пратити у споменицима поствизантијске уметности. У њима је Јуда поново потиснут на руб сцене, где понекад повраћа причест или му мали крилати ђаво излази из уста, односно, стоји му на рамену.[995] „Историјски" поводи увођења Јудиног лика у сцену *Причешћа айостола* овде су све јасније уступали место дидактичким потребама. Поједини истраживачи, међутим, сматрају да су ти дидактички разлози пресудно утицали на увођење Јудине представе у поменуту сцену и у ранијем периоду,[996] мада се за такво мишљење не могу пронаћи поузданије потврде. Чини се да је поучна вредност истицања Христовог издајника у *Причешћу айостола* – зарад опомене свима онима који се припремају за евхаристију – током средњовизантијског и позновизантијског доба могла имати само допунски значај.

Поред истицања Јуде Искариотског у иконографији ариљског *Причешћа айостола* запажа се још једна занимљивост. Крај Христа првосвештеника нису насликани ликови његових уобичајених саслужитеља – анђела ђакона. Тумачећи неке друге примере *Причешћа*, Николај Маљицки је покушао да одсуство анђела доведе у везу са појавом Јудине представе и жељом сликара да учине још један корак ка историзацији сцене.[997] Објашњење руског истраживача тешко је прихватити. Анђели ђакони одсуствују и са неких представа *Причешћа* на којима је међу апостолима сликан свети Павле,[998] док се веома често јављају на „историјским" варијантама *Причешћа* са истакнутим светим Јованом или Јудом.[999] Петар Миљковић-Пепек, с друге стране, у изостављању анђела ђакона на представама *Причешћа айостола* види изразити архаизам јер су се, наводно, ти Христови саслужитељи усталили у оквиру сцене још од XI века.[1000] Пажљивији преглед сачуваног споменичког материјала показује, ипак, да одсуство анђела ђакона у *Причешћу айостола* није било тако ретка појава ни у XII, XIII или XIV столећу.[1001] Осим тога, за правилно разумевање ариљског примера важно је уочити да анђела ђакона нема ни у најнижој зони конхе моравичке катедрале, у представи *Лийургијске службе ойаца цркве*. Изгледа да у том изостављању анђела ђакона на обе олтарске сцене, чему се могу пронаћи паралеле и у знатно познијој уметности,[1002] не треба тражити нека посебна и свесно потцртана значења.

б) Лийургијска служба ойаца цркве

У средишту *Лийургијске службе ойаца цркве*[1003] у Ариљу насликана је уобичајена представа Христа агнеца, смештена у нишу под прозором апсидалне конхе. Иако су Христово лице и већи део главе потпуно уништени, на основу начина на који је сликар уобличио тело и косу Спаситеља јасно је да је у питању била фигура нагог детета. Христос агнец положен је на часну трпезу и покривен богато извезеном пурпурном тканином – *ваздухом* – изнад које се види *звездица*. Десном руком он чини гест благослова.[1004]

[994] Вздорнов, *Волойово*, 47, н. 32 (са старијом литературом).

[995] Покровскій, *Евангеліе*, 283; Millet, *Athos*, pl. $33_{/2}$; Миљковиќ-Пепек, *Делойо*, 91; Б. Живковић, *Бођани. Црйежи фресака*, Београд 1988, 12 (10); S. Petković, *Iconographic Similarities and Differences between Serbian and Greek Painting from the Middle of the Fifteenth to the end of the Seventeenth Centuries*, Εὐφρόσυνον, τ. 2, 519 (са старијом литературом и примерима); Д. Милосављевић, *Драча. Црйежи фресака*, Нови Сад 1993, 12; *The „Painter's Manual"*, 45.

[996] Cf. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 65-67.

[997] Малицкій, *Черйы йалесйинской и восйочной иконографіи*, 57.

[998] Diez, Demus, *Buzantine Mosaics*, fig. 122-123; Miljković-Pepek, *Une icône de la communion des apôtres*, fig. 1; *Пећка йаѿријаршија*, 35-36, сл. 15-16; Амиранашвили, *Дамианэ*, илл. 21, 27; Живковић, *Павлица*, 16-17; idem, *Каленић*, 10-11; Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, 130, ск. 2а, сл. 4.

[999] Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 305, fig. 23; Миљковиќ-Пепек, *Делойо*, T. XXXVIII-XLVI; idem, *Канео*, T. XI, XII; Бабић, *Краљева црква*, сл. 66-67, VIII, IX; Тодић, *Сйаро Нагоричино*, сл. 92-94; T. Gouma Peterson, *The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshop, and Style*, in: *The Twilight of Byzantium*, Princeton 1991, fig. 6-7.

[1000] Miljković-Pepek, *Une icône de la communion des apôtres*, 402.

[1001] Walter, *Art and Ritual*, 215-216; Sacopoulo, *Asinou*, 68-72, pl. XXd-h; Diez, Demus, *Buzantine Mosaics*, fig. 122-123; Бакалова, *Бачковскайа косйница*, 50, 52, 106, 146-147; Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, εἰκ. 292, 295; Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle da la Vierge de Mérenta*, 66, pl. 6-7; *Пећка йаѿријаршија*, 35-36, сл. 15-16; Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὀμόρφης Ἐκκλησίας*, πίν. 30; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 37, fig, 4; *Byzantinisches Kreta*, Abb. 71; Мавродинова, *Земен*, сл. 41-43; Габелић, *Манасйир Лесново*, 67, T. IX, сл. 14, 16; Амиранашвили, *Дамианя*, илл. 21, 27; Цигаридас, *Τοιχογραφίες*, 253, 254, εἰκ. IV; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 144; Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi*, 149, fig. 4-6; Живковић, *Павлица*, 16-17; Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, 130, ск. 2а, сл. 4; Millet, *Mistra*, pl. $92_{/2}$, $136_{/3}$; *Antica arte serba*, Roma 1970, 55, No. 87, tav. XXXIX, etc.

[1002] Cf. Ђорђевић, *Сликарсйво XIV века у цркви св. Сйаса*, 96-97, сл. 23; Живковић, *Павлица*, 16-17; idem, *Каленић*, 10-11.

[1003] О иконографији и значењу ове представе cf. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, III, 422-423, 435-438, 453-455; Бабић, *Хрисйолошке расйре*, 17-29; A. L. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting*, Oriens Christianus 58 (1974), 138-153; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides*, Revue de l'art 24 (Paris 1974), 85; idem, *Art and Ritual*, 200-212; Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 105-111; S. Djurić, *Some Variants of the Officiating Bishops*, 481-485; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 15-47.

[1004] За представу Христа агнеца у византијском сликарству cf. D. Iliopoulou-Rogan, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d'une manière originale de la partie majeure de l'office liturgique*, XIVe CIÉB, III, Bucarest 1976, 419-426; Ch. Walter, *The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration*, XVe CIÉB, II/B, Athens 1981, 910-

Пре свега по томе што је положен непосредно на часну трпезу, а не на дискос, али и по својој величини, ариљски Агнец сличнији је примерима с краја XII и почетка XIII века него онима из друге половине XIII и првих деценија XIV столећа.[1005] У Ариљу су крај представе Христа жртве, на бочним зидовима нише, насликана два велика Голготска крста с криптограмом Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς Ν(Ι)Κ(Α). Њима је посебну пажњу поклонила Гордана Бабић. Поменута ауторка сматра да су крстови с епиграмом били дубоко идејно повезани с представом агнеца, пошто „у току обреда проскомидије ... свештеник који чинодејствује, урезује овај епиграм у парцелу просфоре намењену Христу Агнецу" и чита молитву „Као овца на заклање би вођен".[1006] Такво тумачење не може се безрезервно прихватити. Данас уобичајена, појава отискивања печата у виду крста с епиграмом Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς Ν(Ι)Κ(Α) у просфору није оставила недвосмислених трагова у средњовековним споменицима.[1007] Поред тога, запажа се да су Голготски крстови с криптограмом Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς Ν(Ι)Κ(Α) сликани и у неким другим деловима ариљске цркве, мада су тамо добијали место само на једној страни отвора или ниша (сх. 1-2, секц. Б, б, ђ, ж; сх. 1, секц. А, з, итд.).

Таб. 4, 6 Са северне и јужне стране олтарског простора у Ариљу Христу агнецу прилазе по петорица архијереја предвођених светим Василијем Великим и Јованом Златоустим. Сви они одевени су у полиставрионе, у рукама држе свитке с литургијским цитатима и благо су погнути према Агнецу, са изузетком светог Григорија Богослова који гледа навише. Једину, лако објашњиву необичност у избору ликова светих отаца представља појава Ахилија Лариског, насликаног на јужној страни апсидалне конхе, иза светога Јована Златоустог и светог Атанасија Великог. Током средњег века патрон ариљског храма добијао је тако угледно место у поворци служећих архијереја само још у подручју Преспе, Охрида, Костура и Метеора, заправо у средишњим областима његовог култа.[1008] У олтару Светог Ђорђа у Курбинову, рецимо, Ахилијева представа нашла се на јужној страни апсиде, непосредно иза Златоустог и Атанасија Великог – управо као у Ариљу. Извесну занимљивост у избору и распореду архијерејских ликова из ариљске *Лиӣургијске службе оӣаца цркве* представља и груписање тројице истоимених светитеља – Григорија Богослова, Григорија Чудотворца и Григорија Ниског – на северној страни поворке. Такво груписање ликова тројице светих Григорија јављало се, мада не превише често, у византијском и српском сликарству, као што су и помени тих светитеља били понекад обједињавани у јединствене низове у литургијским молитвама.[1009] У Србији су већ на северном зиду протезиса Богородичине цркве у Студеници један крај другог били насликани свети Григорије из Назијанза, свети Григорије Чудотворац и свети Григорије Ниски.[1010] Сведочанства о тој појави могу се пронаћи и у другим деловима источнохришћанског света. Изгледа, ипак, да је повезивање представа неколицине светих Григорија у низовима архијерејских представа неговано с нарочитом пажњом у сликарским радионицама Солуна. Тако су у најистакнутијем делу апсиде Панагије Халкеонске насликане једна до друге фронталне фигуре светог Григорија Јерменског, светог Григорија Ниског, светог Григорија Чудотворца и светог Григорија Акрагантског.[1011] У Светом Николи Орфаносу јавља се такође низ попрсја четворице светитеља с именом Григорије, само што је уместо Чудотворца представљен Двојеслов,[1012] да би у Грачаници у *Лиӣургијској служби* место добили један крај другог свети Григорије Ниски и Григорије Богослов. Изнад њих су у виду попрсја приказана још тројица светих Григорија – Јерменски, Акрагантски и Двојеслов.[1013] Обједињени ликови ове тројице светитеља јављају се и у низу архијерејских биста у Старом Нагоричину,[1014] а слично је било и у проскомидији Хиландара. Ваља при

913; M. Garidis, *Approche „réaliste" dans la représentation du Mélismos*, XVIe CIÉB, II/5, Wien 1982, 495-502. Ch. Walter, *The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?*, in: *Сӣуденица и визанӣијска умеӣносӣ*, 219-223.

[1005] Hadremann-Misguich, *Kurbinovo*, 76-78. Христос је био положен на дискос већ у Сопоћанима, а затим и у Манастиру (Мориово), Светом Николи у Прилепу и Светом Теодору у месту Спастирас на Китери (за овај последњи пример, с краја XIII века cf. Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 185, εἰκ. 1, 5).

[1006] Бабић, *О реконсӣрукцији ошӣећених еӣиграма и наӣиса*, 160, сл. 3.

[1007] Frolow, *IC XC NIKA*, 109; Walter, *IC XC NI KA*, 198-201.

[1008] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 83-84; II, fig. 21, 23; Грозданов, *Кулӣоӣ на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 74-75; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 195; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 108; Суботић, *Свеӣи Консӣанӣин и Јелена*, 51, сх. 2; idem, *Почеци монашког живоӣа*, 167; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 188-189, II, fig. 75. О појави ликова светога Ахилија у *Лиӣургијској служби оӣаца цркве* cf. Миљковиќ-Пепек, Видоеска, *Некои иконографски ӣроблеми*, 104-116 (где се помињу и неки знатно познији и за нас мање занимљиви примери).

[1009] Дмитрıевскiй, *Оӣисанie*, II, 143, 172, 262.

[1010] Cf. Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Сӣуденица*, Београд 1986, 65.

[1011] Papadopoulos, *Panagia ton Halkeon*, 28, Sk.2, Abb. 5-7, 23.

[1012] Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, 37, 262, σχ. 2.

[1013] Тодић, *Грачаница*, 94.

[1014] idem, *Сӣаро Нагоричино*, 73.

том приметити да се у византијском зидном сликарству обичај здруживања ликова неколицине светих Григорија јавља раније и знатно је чешће присутан него у литургијским рукописима.

Свети оци у Ариљу држе развијене свитке с цитатима из молитава читаних на литургијама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог, као и током обреда проскомидије.[1015] Редослед низања ових текстова не одговара до танчина хронолошком распореду читања за време литургије, али га у уопштенијем виду ипак прати. Тако свети Јован Златоусти и свети Василије Велики, приказани у средишту композиције, носе свитке с цитатима из молитве предложења и молитве Херувимске песме. Оне су биле уобичајене за представе ове двојице отаца цркве,[1016] јер су у средњем веку исписиване на почетку текстова њихових литургија.[1017] На свицима архијереја што следе иза Златоустог и светог Василија јављају се углавном цитати молитава из поодмаклих фаза службе, да би двојица светих отаца на северном и јужном крају поворке добила свитке с текстовима завршних литургијских молитава (заамвона молитва и молитва која се чита одмах после ње).[1018] До нарушавања правог редоследа дошло је и на северној и на јужној страни само код трећег у низу архијереја – светог Григорија Чудотворца и светог Ахилија Лариског који на свитку има цитат молитве с почетка обреда проскомидије.

Хагиографски циклус

Житије светог Николе

Прилично сажет циклус сцена које описују живот и чуда славног мирликијског епископа почињао је у Ариљу иконографски сасвим уобичајеном представом *Рођења светог Николе*.[1019] Једина значајнија особеност сцене је њена наглашена вертикална организација, условљена уским простором додељеним тој композицији на јужној страни свода ђаконикона. Испред високо уздигнуте архитектонске сценографије, саздане од стубаца покривених велумом, постављена је у снажном скраћењу постеља породиље, пружена ка првом плану сцене. На њој седи, прекрстивши ноге и ослонивши главу на длан десне руке, светитељева мајка Нона,[1020] док јој с леве стране прилази једна девојка и пружа чинију с понудама. Испред постеље уочавају се фрагменти веома оштећене сцене купања новорођенчета. Од фигуре светог Николе преостао је само мали део, али се на основу њега може закључити да је тек рођени дечак стајао у посуди руку прекрштених на грудима, а не подигнутих крај главе како је то било уобичајено.[1021] Ово чудо, заправо сведочанство о изузетним способностима детета и наговештај његове будуће судбине, посматра седокоса бабица. Она седи крај посуде с водом и, не додирујући новорођенче, изненађено подиже руке. Десно од посуде сачували су се делови фигуре друге, млађе жене која стоји благо нагнута ка посуди за купање и у њу, по својој прилици, сипа воду. Увођење у сцену девојке водоноше било је у складу с тенденцијом повећања броја личности у сцени *Рођења светог Николе*, уочљивом у византијској уметности од краја XIII века.[1022]

Следећа сцена циклуса, насликана на западном делу јужне стране свода, описује *Рукоположење светог Николе за ђакона*.[1023] Крај Часне трпезе, у средишту типизиране представе рукоположења, представљени су голобради светитељ погнуте главе и седобради архијереј који га благосиља и држи јеванђеље у руци. У обреду учествују још двојица клирика. Онај иза архијереја носи свештеничку одећу, док се чин седобрадог свештенослужитеља насликаног уз леву ивицу сцене не може са сигурношћу одредити. Да се

[1015] Своја не баш увек прихватљива објашњења појаве свитака у рукама архијереја у *Литургијској служби* понудила је у новије време Шерон Герстел. Cf. S. H. J. Gerstel, *Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary*, Greek, Roman and Byzantine Studies 35/2 (Durham 1994), 195-204; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries*, 29-34 (са сатријом литературом).

[1016] Cf. Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 106; Walter, *Art and Ritual*, 204.

[1017] Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 146, 237, 245, 296; Дмитрıевскiй, *Описание*, II, 83; Brightman, *Liturgies*, 309[8], 318[4-9]; Taft, *Great Entrance*, 120-121.

[1018] Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 278, 280; Brightman, *Liturgies*, 344[22-23], 398.

[1019] За иконографију циклуса светог Николе у византијском сликарству cf. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*; J. Радовановић, *Свети Никола. Житије и чуда у српској уметности*, Београд 1987; С. Кесић-Ристић, *Циклус Св. Николе*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 311-317. На сцене из житија мирликијског светитеља у самом Ариљу осврнула се Babić, *Les chapelles*, 134, fig. 98-100.

[1020] О имену светитељеве мајке cf. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 67, n. 1.

[1021] За уобичајени положај руку тек рођеног светитеља у сцени купања cf. ibidem, pl. 3.1, 4.1, 7.1, 10.1, 16.1, 21.1, 36.1.

[1022] Ibidem, 68-69, нарочито 69. Ненси Шевченко, међутим, није уочила присуство ове девојке у ариљској сцени.

[1023] Н. Окуњев је сцену идентификовао као *Посвећење светога Николе за свештеника* (Окуневъ, *Арилье*, 254). Остатке натписа који прати сцену и тачну идентификацију доносе тек Б. Живковић и Н. Шевченко (Живковић, *Ариље*, II, 5; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 77).

у складу с црквеним прописима рукоположење одиграва у олтару, осим Часне трпезе, сведочи велики киворијум у позадини сцене, уздигнут на шест витких стубова. Готово идентична композициона структура и истоветни иконографски елементи обележавају следећу сцену циклуса која је у више наврата препознавана као *Рукоположење светог Николе за епископа*.[1024] У прилог таквој идентификацији говоре два не сасвим јасна елемента слике. Скренућемо најпре пажњу на натпис уз сцену, што се може разрешити као **с(вѣ)тьи николае поставлакть се ⟨є⟩пи(ск8)помь**,[1025] а затим на литургијску одећу светог Николе. Њу поред епитрахиља и фелона чини, по свему судећи, и омофор прекрштен на светитељевим грудима. Могло би се приметити да на овом делу орната – опасаном заиста као омофор, али због оштећења фреске несагледљивом у целини – нису видљиви обавезни црни крстови, јасно уочљиви на омофору чинодејствујућег јерарха приказаног наспрам светитеља. Поред тога, лик светог Николе у описаној сцени показује средовечног човека, мада се у представама рукоположења за епископа светитељ обично јављао у виду времешног мужа седих власи.[1026] Ваљало би, најзад, приметити и то да у рукоположењу светитеља на овој сцени учествује само један архијереј. Међутим, према правилима православне цркве чин рукополагања епископа може обавити сабор сачињен најмање од три, односно два архијереја.[1027] Изнета запажања, ипак, немају вредност пресудних аргумената. Омофор архијереја који у претходној сцени рукополаже светог Николу за ђакона у горњем делу такође нема крстова.[1028] С друге стране, у византијском сликарству познат је приличан број представа рукоположења светог Николе за епископа на којима светитељ има лик средовечног човека,[1029] а у већини циклуса његовог житија чин светитељевог уздизања на епископски сан врши само један архијереј.[1030] Јасно је због тога да предложено препознавање сцене не би требало доводити у питање. Ово утолико пре што је *Рукоположење светог Николе за епископа* готово редовно улазило у избор епизода које сведоче о напредовању мирликијског светитеља на лествици црквене јерархије.[1031] Сцена увођења светог Николе у архијерејско достојанство нешто је боље сачувана него представа његовог рукоположења за ђакона. Она стога недвосмислено показује да у обреду поред епископа и свештеника учествује и један ђакон. Иначе, киворијум који чини најистакнутији део мобилијара светилишта у обе сцене има пирамидалан кров, својствен управо представама светитељевог рукоположења из краја XIII и почетка XIV века.[1032] Међутим, сви епископи на ариљским сценама одевени су у фелоне, иако се већ крајем XIII столећа као уобичајени орнат архијереја у циклусу светог Николе почео јављати полиставрион.[1033]

Сцена *Свети Никола избавља три човека од смрти*, која хронолошки следи светитељевој хиротонији за епископа, добила је место на источном делу северне стране свода ђаконикона. У пејзажу с високо уздигнутим стенама представљен је тренутак кад свети Никола зауставља целата спремног да посече тројицу људи, ухвативши десном руком сечиво његовог мача. Изненађени егзекутор, одевен у тунику и плашт, окренуо се ка светитељу, док тројица осуђеника још увек стоје један до другог, погнутих глава, с повезима преко очију.[1034] Груписање три неправедно осуђена човека, који заједно очекују погубљење леђима окренути целату, јавља се у иконографији разматране сцене тек од друге половине XIII века, да би се углавном усталило у потоњем сликарству.[1035] Мање одступање од текста житија, иначе уобичајено за представе овог чуда светог Николе у византијском сликарству, показује начин на који су осуђеницима сапете руке. Оне нису везане на леђима већ пред грудима.[1036]

[1024] Окуневъ, *Арилье*, 254; Живковић, *Ариље*, II, 5; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 77. За другачију идентификацију сцене cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 298.

[1025] Приметимо да је и моравички архијереј Герасим у припати, по свему судећи, био означен као **п(и)с(к8)пь**.

[1026] Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 85.

[1027] J. Goar, *Εὐχολόγιον sive rituale graecorum*, Graz 1960², 249-256; Symeonis Thessalonicensis, *De sacra ordinatione*, P. G. t. 155, col. 408-429; *Сочиненія бл. Симеона*, 255-272; F. Paris, *La consécration épiscopale dans le rite byzantin, selon les livres liturgiques paléoslaves*, Irénikon 7 (1930), 276-308; Мирковић, *Православна литургика*, 121-127; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 81; Ch. Walter, *Church Appointments in Byzantine Iconography*, Eastern Churches Review 20 (1978), 108-125.

[1028] На омофору су у оба случаја видљиви неуобичајени набори (cf. Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. $81_{/1-3}$; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, pl. 19.2). Крст се јавља тек у доњем делу омофора епископа из *Рукоположења светог Николе за ђакона*. Идентичан крст вероватно се налазио и на омофору светог Николе у сцени рукоположења за епископа, али је средишњи део светитељеве фигуре уништен па се то не може потврдити.

[1029] Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 85 n. 36, Pls. 1.2, 10.4, 33.2, 41.5.

[1030] Ibidem, Pls. 1.2, 3.4, 10.4, 16.3, 23.0, 36.5, 38.3, 41.5.

[1031] Ibidem, 81-82. cf. et Catalogue, no. 1, 3, 4, 7, 10, 13, 14, 16, 20, 21, 24, 26, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 41, 42, 45, A1, A9. У једном броју наведених примера у оквир циклуса ушле су само оне две сцене хиротоније које су приказане и у Ариљу – *Рукоположење за ђакона* и *Рукоположење за епископа* (cf. ibidem, Cat. no. 1, 7, 10, 13, 26, 42, 45, A1). Важно је приметити да су позната свега два споменика у којима су приказана само рукоположења светог Николе за ђакона и свештеника, без сцене рукоположења за епископа (cf. ibidem, Cat. no. 25, 28).

[1032] Ibidem, 83.

[1033] Ibidem, 84.

[1034] Повези на очима тројице на смрт осуђених људи јављају се у овој сцени тек од XIII века. Cf. Ibidem, 106-107.

[1035] Ibidem, 107.

[1036] Cf. ibidem, 108.

На западном делу северне стране свода ђаконикона, дакле између сцене *Рукоположење светог Николе за епископа* и сцене *Свети Никола избавља три човека од смрти*, насликана је представа *Три војводе у тамници*. Дочаравајући поглед из птичије преспективе, сликар је унутар тврђавског зида ојачаног кулама открио оку посматрача тројицу људи различите старосне доби. Ти људи седе на земљи и спавају. Примером необичне перспективе и сликане архитектуре тамнице ариљски сликар следи нов тип представе заточених војвода, који ће касније бити понављан у циклусу Житија светог Николе из Грачанице, Доње Каменице и Псаче.[1037] Ставови заточеника и њихова успаваност, међутим, не само да немају одговарајуће паралеле на старијим или млађим представама ове епизоде из средњовековних циклуса славног мирликијског епископа, него им се не може пронаћи текстуална подлога у познатим верзијама светитељевог житија.[1038] Готово редовно тројица војвода била су приказивана како седе ногу стегнутих у кладама, док разговарају или се моле.[1039] Ариљска сцена нашла се и на неодговарајућем месту у хронолошком току циклуса, чије се епизоде нижу од источног дела јужне стране свода, преко западног зида до источног краја северне стране свода ђаконикона. С обзиром на то да епизода са осудом тројице војвода у Житију светог Николе следи спасавању тројице невиних људи од мача, она се морала наћи на крају сажетог ариљског циклуса, то јест на источном делу северне стране свода. Овако се стиче утисак да су на северном зиду свода насликане две фазе исте приче, које говоре о заточењу тројице људи и о томе како их свети Никола ослобађа од смрти. Тај утисак је појачан истоветношћу физиономија и старосне доби тројице људи на две суседне сцене, као и натписима који их и у једној и у другој означавају као „три мужа".[1040] Рекло би се да је сам ариљски сликар разматране сцене схватио као илустрације два непосредно повезана догађаја, иако је између њих у Житију светог Николе била успостављена сасвим посредна веза. У прилог таквом мишљењу говори и чињеница да је представа *Три војводе у тамници* губила јасан смисао издвајањем из њеног сижејног контекста који су обично чиниле сцене *Свети Никола се у сну јавља Евлавију*, *Свети Никола се јавља у сну цару Константину*, *Три војводе пред царем Константином* и *Три војводе се захваљују светом Николи*. У вези с тим занимљиво је приметити да су се и у неким другим циклусима Житија мирликијског светитеља јављала слична колебања када је у питању хронолошки однос сцене *Свети Никола спасава тројицу људи од смрти* и епизода везаних за избављање тројице неправедно осуђених војвода.[1041] У свим тим циклусима ликове тројице људи и тројице војвода обједињавају, као и у Ариљу, идентичне физиономије, старосна доб и изглед хаљина у које су одевени. Поведен неким нејасним ликовним предлошком, сасвим сличним поменутим циклусима, сликар ариљске повести о животу и чудима светог Николе – очигледно слаб познавалац њене текстуалне подлоге – отишао је изгледа и корак даље у конструисању неаутентичне житијне приче. Таквом утиску нарочито доприноси околност да у ариљској сцени *Три „човека" (војводе) у тамници* нема лика светог Николе. Стога се та представа, издвојена од поменутих сцена које су са њом чиниле сижејну целину, не може лако схватити као илустрација засебног светитељевог чуда.

За разлику од сцена Христолошко-теотоколошког циклуса, епизоде из приче о животу и чудима светог Николе повезано се нижу једна за другом, нераздвајане уобичајеним бордурама. На такво решење сликара умногоме су наводиле уске и високе површине сводова и зидова ђаконикона. Оне би бордурама морале бити издељене у сасвим издужене и нескладно пропорционисане композиције. С друге стране, на ариљског живописца утицале су прилично јаке и у последњој четвртини XIII века оживљене традиције представљања хагиографских циклуса у виду фриза.

[1037] Ibidem, 112

[1038] Једина позната паралела ариљској сцени с успаваним војводама у тамници сачувана је на поствизантијским фрескама параклиса Светог Николе у манастиру Лаври на Светој Гори, насталим 1560. године. Cf. ibidem, 113, n. 14.

[1039] Ibidem, 110-112.

[1040] Сасвим су сличне и хаљине које тројица људи носе на двема ариљским сценама, с тим што је туници најстаријег човека (или војводе) промењена боја у последњој сцени циклуса.

[1041] Тако је, рецимо, у Доњој Каменици, Псачи, Марковом манастиру, Куртеи де Арђеш или Рамаћи сцена *Спасавање три човека од смрти* интерполирана усред низа епизода приче о тројици војвода, док се у Светом Николи Орфаносу у Солуну нашла на крају те приче. Cf. ibidem, Pls. 23.0-9, 24.0-7, 35.2-5, 36.6-12, 38.7-12, 40.4-6. Тим чињеницама у књизи Ненси Шевченко није поклоњена пажња и оне нису добиле потребно објашњење.

Црквеноисторијске теме

Васељенски сабори и срйске исшоријске комйозиције

Већи део сцена из циклуса Васељенских сабора у припрати моравичке катедрале претрпео је током векова знатна оштећења. Две саборске представе насликане у своду готово потпуно су уништене, док је од сцене приказане у врху источног зида сачуван само доњи део са фигурама супротстављених епископа. Оштећења нису занемарљива ни када су у питању преостале четири саборске представе, нарочито оне на бочним зидовима. Природа тих оштећења ипак је таква да дозољава прилично поуздано сагледавање иконографије циклуса.[1042] Све боље сачуване сцене компоноване су на исти начин.[1043] У средишту горњег дела представе сликан је цар у најсвечанијем руху, како седи на богато изрезбареном дрвеном престолу с високим наслоном, а ноге држи на пурпурном супедиону. Десном руком цар обично чини гест благослова или молитве, док у левици држи пурпурну акакију.[1044] Лево и десно од њега, на нешто нижим престолима без наслона, седе двојица архијереја с јеванђељима у рукама, одевена у полиставрионе и благо окренута ка василевсу. У доњем делу сцене супротстављене су групе правоверних отаца и „верника" (јеретика).[1045] Правоверни су приказани на левој страни сцене. Сви носе полиставрионе, означени су нимбовима, а у рукама држе јеванђеља. Неверници, насупрот њима, немају нимбове и одевени су у фелоне с омофорима обележеним крстовима у облику четворолиста или на себи носе једноставне светле тунике. Супротстављене групе архијереја разликују се и по гестовима: правоверни обично благосиљају, док неверници реторички пружају дланове у знак одбијања и сагињу главе. Оваква „типизирана" иконографија саборских представа готово у потпуности прати решења која су се могла видети у старијим српским црквама попут Сопоћана и Градца.[1046] Као једина битнија разлика у односу на сопоћанско решење у Ариљу се запажа смањен број архијереја у горњем делу композиције, па председавајућег цара уместо шесторице окружују само двојица високих црквених достојанственика. Описана иконографска схема, примењена на представама *Васељенских сабора* у Сопоћанима и ариљској цркви, наставиће да живи и у познијој уметности Србије и Балкана.[1047]

На основу сачуваних натписа, који су у горњем делу композиције именовали представљеног василевса, а у доњем истицали редни број и место одржавања Васељенског сабора, наравно, уз ознаке групе правоверних и јеретика, у Ариљу је могуће поуздано идентификовати само две сцене циклуса. Обе су насликане на источном зиду и илуструју *Чешврши* и *Пеши васељенски сабор* (сх. 1, бр. XXIII; сх. 2, бр. XXII). Покушај да се у веома оштећеној представи на јужном зиду препозна *Први екуменски синод*, уз ослањање на чињеницу да се испод те сцене налази *Визија свешог Пешра Александријског* (сх. 1, бр. XXIV и XXVI),[1048] не може се безусловно прихватити. Како се показало у разматрању тематског програма ариљске припрате, средњовековни сликари нису се трудили да циклусу Васељенских сабора придруже Петрову визију тако што ће је довести у непосредну просторну везу са представом *Првог никејског синода*. Њима је било важније да *Визији* пронађу неко примереније, обично периферно место, како се континуирани ток основних елемената циклуса не би пореметио. Због тога су представе *Визије свешог Пешра Александријског* и *Првог васељенског синода* у оквиру средњовековних циклуса сабора биле најчешће просторно и програмски потпуно раздвојене. Донекле убедљивији аргумент да поменута ариљска сцена представља *Први васељенски сабор* недавно је изнео Цветан Грозданов. Он је скренуо пажњу на то да је међу правоверним архијерејима на представи синода с јужног зида ариљске припрате насликан један потпуно фронтално окренут епископ, чији лик у неким детаљима одговара иконографији светог

[1042] За иконографију Васељенских сабора cf. S. Sallavile, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques"*, 144-176; Walter, *L'iconographie des conciles*; Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво*, 71-73; Ch. Walter, *Le souvenir du II^{e} concile de Nicée*; Ch. Walter, *Konzilien*, RbK III, 742; G. Kühnel, *Die Ikonographie der Konzilien in der Kunst des Mittelalters*, in: Jahres-und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft (1990), 129-130; H. J. Sieben, *Kozilsdarstellungen – Konzilsvorsellungen: Tausend Jahre Konzilsikonographie aus Handschriften und Druckwerken*, Würzburg 1990; Kühnel, *Die Konzilsdarstellungen*.

[1043] Walter, *L'iconographie des conciles*, 110.

[1044] Иконографију царских представа у сценама сабора разматрају Grabar, *Empereur*, 90-92; K. Wessel, *Kiserbild*, RbK III, 722-853, нарочито 815-818.

[1045] Ове групе сукобљених архијереја јављају се на представама сабора од XII века. Cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво*, 73.

[1046] Представе сабора у Градцу нису ваљано објављене. За Сопоћане cf. Walter, *L'iconographie des conciles*, 107, fig. 54; Живковић, *Сойоћани*, 25.

[1047] Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво*, 73.

[1048] Окунев, *Арилье*, 230-231; Ђурић, *Исшоријске комйозиције*, II, 140.

Ахилија Лариског, патрона моравичке саборне цркве и учесника Првог васељенског сабора.[1049] Ваља, међутим, приметити да се необична појава чеоно постављеног архијереја, сасвим сличне физиономије, може срести и у неким другим ариљским саборским представама.[1050] Поред тога, фронтално насликани епископ са разматране сцене сабора има знатно дубље залиске на челу у односу на светог Ахилија представљеног на јужној страни источног зида припрате, тако да изгледа готово проћелав, а брада му је скоро упола краћа и није тако изразито подељена у два прамена.

Нешто више података сачувало се на сцени *Сабора* са северног зида ариљске припрате, такође веома оштећеној (сх. 2, бр. XXV). Крај главе упрестољеног цара сликар конзерватор Бранислав Живковић још је могао да прочита натпис с владаревим именом – Константин.[1051] У питању, дакле, може бити представа *Првог васељенског сабора* одржаног под Константином Великим, Шестог синода – којим је председавао Константин Погонат – или последњег, *Седмог васељенског сабора* који су сазвали Константин VI и његова мајка Ирина. Према нашем мишљењу, има најмање разлога да се у приказаном владару препозна Константин VI. Он је на представи *Седмог васељенског сабора* по правилу приказиван уз своју мајку – царицу Ирину.[1052] Иконографија владара с ариљске фреске, скоро голобрадог и сасвим танких бркова, одговарала би, додуше, Константину VI, али су на исти начин могли бити насликани Константин Велики и Константин Погонат.[1053] Ако бисмо се одлучили за последњег владара, било би нам најлакше да на логичан начин реконструишемо ток циклуса, јер би представа *Шестог васељенског сабора*, насликана на северном зиду, следила непосредно иза представа *Четвртог* и *Петог сабора* са источног зида припрате. Циклус би у том случају почињао на северној страни свода (I – Никејски сабор), одакле би прелазио на његову јужну страну (II –Цариградски), и највишу зону источног зида (III – Ефески), па се спуштао у нижи појас источног зида (IV – Халкидонски и V – Цариградски), да би у истом смеру допро до северног зида (VI – Цариградски) и окончао се прешавши на наспрамни, јужни зид (VII – Никејски сабор). Такав „спирални" ток циклуса био је сасвим уобичајен у средњем веку, а ариљски сликари применили су га и у случају христолошких сцена у поткуполном простору. Међутим, један иконографски детаљ на лику византијског василевса у саборској сцени на северном зиду припрате говори, доста убедљиво, да би у том владару требало препознати Константина Великог. За разлику од остале тројице царева чије су представе сачуване на ариљским сценама Васељенских сабора, а који носе уобичајене куполне круне, василевс на северном зиду на глави има венац старијег типа у облику ниске цилиндричне стеме. Управо оваква круна краси главу Константина Великог на западном зиду јужне ариљске певнице. Свети цар тамо је приказан такође као млад човек, сасвим кратке браде и танких бркова.[1054] Но, препознавање *Првог никејског синода* у сцени са северног зида повлачило би за собом и закључак да је ток циклуса Васељенских сабора из ариљске припрате био знатније поремећен. Такво нарушавање хронолошког тока циклуса могло је бити оправдано једино жељом да се синод „првог хришћанског владара" доведе у непосредну програмску везу са представом црквеног сабора родоначелника династије Немањића, насликаном на истом зиду.

Из строго типизованог низа сцена саборског циклуса иконографски се јасно издвајала представа *Визије светог Петра Александријског*, сада готово потпуно уништена пробијањем прозора на јужном зиду припрате.[1055] Испред прилично ниског, а богато разуђеног зида, који је требало да дочара унутрашњи простор затворске ћелије, могу се још увек уочити делови три фигуре у средишњем делу сцене. На левој страни био је насликан свети Петар Александријски одевен у полиставрион и окренут надесно, ка доњем делу композиције где се виде фрагменти представе безбожног Арија, палог на земљу с прекрштеним рукама. Иза њега, на десној страни сцене, налазила се фигура полуобнаженог Христа дечака од

[1049] Грозданов, *Ахил Лариски*, 20.

[1050] Најзанимљивија од њих је представа последњег архијереја у низу правоверних у саборској представи из највише зоне источног зида. И овај архијереј има седу браду и косу с два мала увојка изнад чела.

[1051] Живковић, *Ариље*, 15 (46).

[1052] Cf. Walter, *L'iconographie des conciles*, 25, 83, 90, 95, 97, 99, 100, 101, 105, 107, 111, 115, 117; idem, *Heretics*, 41; *The „Painter's Manual"*, 64.

[1053] Као голобради младић Константин Погонат је приказан, рецимо, у представи *Шестог васељенског сабора* у Дечанима. Cf. Весна Милановић, *Програм живописа у припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, сл. 11.

[1054] Чанак, *Свети Ахилије у Ариљу* (1996²), сл. у боји на стр. 17. Да је овде у питању представа *Првог васељенског сабора* сматрају Бранислав Живковић и Зага Гавриловић. Cf. Живковић, *Ариље*, 15; З. Гавриловић, *Премудрост и човекољубље владара у личности Стефана Немање. Примери у српској уметности средњег века*, in: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 287.

[1055] За иконографију *Визије светог Петра Александријског* cf. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, 99-113; И. А. Грабар Жандова, *Видението на Св. Петър Александрийски въ България*, ИБАН 15 (София 1946) 24-36; Walter, *Heretics*, 43-44; Грозданов, *Визијата на Петар Александријски*, 115-122.

које су преостали само доњи делови босих ногу. На основу сачуваних фрагмената фреске сасвим је јасно да Спаситељ нији стајао на Часној трпези, што ће постати уобичајено у првим деценијама XIV века, а наговештено је већ на представи *Визије свеѿог Пеѿра Александријског* у охридској Перивлепти.[1056] По свему судећи, Часна трпеза у Ариљу уопште није била сликана, па је готово извесно да Христос није „лебдео" испред ње, као у цркви Светог Николе у Мелнику.[1057] Ако би се у одсуству Часне трпезе могао видети детаљ који говори о извесној архаичности ариљске сцене, онда би се један други, за крај XIII века сасвим необичан, елемент могао схватити као наговештај неких будућих решења. Христос је у ариљској цркви насликан у пурпурној мандорли са сивим концентричним круговима, што се среће тек у неким знатно познијим представама *Визије свеѿог Пеѿра Александријског*.[1058] У питању је аура божанске светлости која се помиње и у текстовима житија александријског светитеља.[1059] Пурпурне мандорле с концентричним елипсама светлосиве боје сликари Ариља користили су да њима означе Христове ликове из различитих визија, о чему сведочи и Спаситељева представа у *Визији ӣророка Језекиља* на *Лози Јесејевој*. Но, истоветне мандорле сликари су примењивали и у сценама другачијег смисла, попут *Усӣења Богородичиног* или ктиторске композиције. Пурпурна, односно тамноцрвена боја која окружује Спаситељеве представе у Ариљу требало је да послужи као знак присуства његове божаствене енергије.[1060]

Таб. 30 Српски локални сабор, означен као *Сабор свеѿог Симеона*, није само програмски придружен циклусу највећих хришћанских синода у ариљској припрати већ у потпуности следи и њихову иконографију.[1061] Симеон Немања, окружен двојицом архијереја на престолима, заузео је место у средини горњег дела сцене које одговара ромејским царевима на представама *Васељенских сабора*. Попут византијских владара, он седи на трону с високим наслоном,[1062] на глави има куполну круну и одевен је у дивитисион с лоросом. Ноге светог Симеона положене су на пурпурни супедион, десном руком родоначелник династије Немањића благосиља, док у левој држи акакију. У доњем делу композиције насликани су архијереји подељени у две групе. На левој страни је скуп правоверних, обележених нимбовима и одевених у полиставрионе, а на десној група „полуверника". Они су представљени у фелонима и омофорима с крстовима у облику четворолиста – дакле, на исти начин као јеретици на суседним приказима *Васељенских сабора*.

Истраживачи су до сада највећу пажњу посвећивали натпису који прати групу поражених архијереја, верујући да он има кључни значај за разумевање ариљске представе *Сабора свеѿог Симеона*. Најпре је Милан Кашанин, ослањајући се на податке из *Жиѿија свеѿог Симеона* (1166–1196) од Стефана Првовенчаног и на анализу верских прилика у Србији током друге половине XII века, закључио да су у тој сцени представљени богумили.[1063] Насупрот Кашанину, Светозар Радојчић и неки каснији истраживачи скрећу пажњу на чињеницу да се у Душановом законику „полуверцима" називају католици. Они стога у групи архијереја на десној страни *Немањиног сабора* у моравичкој катедрали виде управо представнике Римске цркве.[1064] Поменути истраживачи, нарочито Војислав Ј. Ђурић, прихватају при том чињеницу да је родоначелник династије Немањића водио прилично помирљиву, чак пријатељску политику у односу на католике у својој држави. Према Ђурићевом тумачењу, међутим, у Ариљу није насликана дословна илустрација неког *Немањиног сабора*, већ је вероватно у питању интерпретација прилагођена црквено-политичким потребама с краја XIII века. Тада је, због Лионске уније, у српским црквеним круговима владало „латинофобско" расположење.[1065] Радојчићево и Ђурићево објашњење сцене у новије време безрезервно је подржала Јованка Калић, која као покровитеља идејног решења ариљског сабора види управо самог ктитора – краља Драгутина. Поменута ауторка сматра да је сремски краљ „пажљиво

[1056] Грозданов, *Визијаѿа на Пеѿър Александријски*, 117-118

[1057] Жандова, *Видениеѿо на Св. Пеѿър Александрийски*; 26-28. Мавродинова, *Мелник*, 24-25, сл. 19.

[1058] Грозданов, *Визијаѿа на Пеѿар Александријски*, 119.

[1059] Ibidem.

[1060] Cf. Тодић, *Срӣско сликарсѿво у доба краља Милуѿина*, 92 (са старијом литературом).

[1061] Cf. Кашанин, *Немањин сабор*, 18; Радојчић, *Порѿреѿи*, 33; Ђурић, *Исѿоријске комӣозиције*, II, 141; Милошевић, *Срби свеѿиѿељи*, 158-159; Velmans, *Le portrait*, 116; Djurić, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise*, 215.

[1062] О типу и украсу овог престола детаљно пише В. Хан, *Профани намјешѿај на нашој средњовјековној фресци*, Зборник Музеја примењене уметности 1 (Београд 1955), 21, сл. 13.

[1063] Кашанин, *Немањин сабор*, 18. Cf. Walter, *L'iconographie des conciles*, 110.

[1064] Радојчић, *Порѿреѿи*, 33.

[1065] Ibidem. Војислав Ђурић овде ипак није сасвим одређен у тврдњи да су називом „полуверници" на представи српског сабора у Ариљу морали бити означени католици. Тек касније он ће у том погледу показати нешто више уверености (Ђурић, *Срӣско сликарсѿво на врхунцу*, 424). При препознавању полувераца као католика или богумила колебају се и неки други истраживачи, остављајући питање отвореним (cf. Милошевић, *Срби свеѿиѿељи*, 158-159; Velmans, *Le portrait*, 116).

раздвајао државне интересе од вере предака" и да је представљао озбиљну препреку тежњама католичке цркве на територији своје државе.[1066]

Чини се, међутим, како против тезе о јасном црквено-политичком ангажману ариљске сцене, било да се мисли на осуду богумила или осуду католика, убедљиво говори систематско одсуство историчности, односно аутентичности, и у целини и у детаљима ове слике. Представљени догађај је, захваљујући преузимању освештале иконографске схеме Васељенских сабора, апстрахован из историјске реалности и подигнут до сасвим уопштеног нивоа. Уопштавање је било толико доследно спроведено да су, поред елемената карактеристичних за прилике у Србији током последње четвртине XII века, потиснути и они иконографски елементи који би слику доследније повезивали с околностима што су у српској цркви владале крајем XIII века. Већ на први поглед запажа се да је број приказаних архијереја далеко већи од броја епископија обухваћених границама Немањине државе, у којој није долазило до отворених догматских сукоба између највиших представника цркве. Описујући Немањин сабор против јеретика, Стефан Првовенчани помиње изричито да је њему присуствовао једино рашки епископ Јефтимије.[1067] Сама представа родоначелника династије, иако обележена уобичајеном дугом седом брадом, ни приближно не одговара историјским чињеницама. Немања је насликан у царској одећи с куполном стемом какву за живота није носио, а у натпису што прати његов лик он је означен као краљ, мада се као владар могао подичити само титулом великог жупана.[1068]

Истицање царских инсигнија и краљевског достојанства светог Симеона, сасвим ретко и необично у српској средњовековној уметности, среће се први пут на овој представи *Сабора* у Ариљу. За то су, изгледа, постојала два разлога. Уподобљавањем представе родоначелника династије Немањића ликовима византијских царева у оквиру „стандардне" иконографске схеме сабора, свети српски владар је на уверљив начин био прикључен низу „багренородних" бораца за чистоту правоверја, то јест „чувара вере" (φύλαξ τῆς πίστεως).[1069] У исто време, краљевско достојанство и владарски легитимитет његових светородних наследника на престолу, као и њихова улога у животу цркве, добијали су тако снажнију потврду и чвршће утемељење. Краљевство српских владара и њихово покровитељство над црквом нашли су на ариљској фресци извор у светитељском ауторитету родоначелника и били њиме оправдани у оквирима шире хришћанске заједнице.[1070] У познијој српској уметности Симеон Немања је у царској одећи био приказан још једино на грачаничкој и вероватно студеничкој *Лози Немањића*.[1071] Осим у Ариљу, он је поменут као краљ само у 13. глави *Студеничког типика*, што се могло јавити као последица неке интерполације из XIII или XIV века.[1072] Најближу формалну и идејну паралелу истицању Симеона Немање као краља показује представа светог Саве, „првога патријарха српског", у оновременом патријаршијском орнату, насликана око 1380. године изнад престола у припрати Пећке патријаршије.[1073]

Прилагођавање слике *Немањиног сабора* приликама у српској држави и српској цркви с краја XIII века потпуно је, међутим, изостало у свим осталим елементима композиције, пресудним управо за тумачење догматске природе представљеног синода.[1074] Тако се, рецимо, ариљски сликари нису ни најмање потрудили да ликове архијереја у сцени *Немањиног сабора* саобразе изгледу савремених високих достојанственика српске цркве. Они чак пропуштају да српске архијереје обележе тонзуром, коју су наши свештенослужитељи носили још од времена светог Саве.[1075] У полиставрионима је приказано укупно седам архипастира, иако је тај орнат у време осликавања Ариља био резервисан само за српског архи-

[1066] Калић, *Српски државни сабори у Расу*, 30-31. Да су на ариљској сцени представљени католици сматра и Тодић, *Представе св. Симеона Немање*, 300-301.

[1067] Према сведочанству Првовенчаног, у питању је био црквено-државни сабор на којем је, поред клирика, учествовала и властела: „А овај пречасни свети мој господин (Немања), ни мало не задоцнев, одмах призва свога архијереја, по имену Јефтимије, и чрнце с игуманима својима, и часне јереје и старце и велможе своје, од малога до великога, па говораше светитељу, и чрнцима, и свима сабранима." Cf. Првовенчани, *Сабрани списи*, 70.

[1068] Cf. Vojvodić, *Un regard nouveau*, 13.

[1069] О византијским и српским владарима као „чуварима вере" cf. Т. Тарановски, *Историја српског права у немањићкој држави*, I, Београд 1931, 237-238.

[1070] Vojvodić, *Un regard nouveau*, 13-14.

[1071] Тодић, *Грачаница*, 173, 174, црт. XIX; Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, 70.

[1072] М. М. Петровић, *Студенички типик и самосталност Српске цркве*, Београд 1986, 34-35, 156. Као „бивши цар", вероватно у сасвим проширеном смислу речи и под утицајем византијског текстуалног предлошка, свети Симеон Немања јавља се у Синодику православља у Зборнику Свете Тројице Пљеваљске. Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика*, Тексты, 303, 313, 320; Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI-XVII века)*, Београд 1982, 33 (бр. 274), са статијом литературом.

[1073] О овом портрету cf. В. Ј. Ђурић, *Престо Светога Саве*, in: *Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*, Београд 1972, 92-104.

[1074] Vojvodić, *Un regard nouveau*, 14-15.

[1075] Cf. Радојчић, *Тонзура св. Саве*, 149-159.

епископа као поглавара аутокефалне цркве.[1076] Поред тога, и анатемисани јерарси – „полуверници" – у свом орнату и инсигнијама не само да не носе никакаве знакове који би их одређивали као богумиле, на шта је упозорио још Радојчић,[1077] него немају ни ознаке католичких прелата с краја XIII века, чему није посвећена одговарајућа пажња. Иако новија истраживања показују да су богумили, заправо бабуни, ипак могли поштовати крст,[1078] данас није нимало умањена важност Радојчићевог запажања које се дотиче појаве крстова као украса на омофорима анатемисаних епископа у Ариљу. За једну „пропагандну" слику било је пресудно то што су домаћи, српски текстови недвосмислено оптуживали управо богумиле, бабуне, да се „ругају" крсту.[1079] Осим тога, ни број поражених архијереја на сцени *Немањиног сабора* није могуће довести у везу са чињеницом да је над духовним животом читаве Цркве босанске бдео изгледа један једини „јепископ" или „дјед".[1080] С друге стране, католички прелати јасно су се разликовали од епископа православне цркве по неким важним и лако уочљивим елементима орната којих нема на ариљској представи. У питању су, пре свега, особена митра и палијум, знатно тањи и другачије опасиван од источнохришћанског омофора. Као инсигнија у рукама римокатоличких архијереја редовно се јавља и епископски штап (пасторал). Најзад, они нису носили ни изразито дуге браде, какве имају „полуверни" архијереји у ариљској сцени.[1081] Приметимо да су, када је то имало значаја, сликари који су стварали по жељи српских владара и те како знали да обележе понтифексе Римске цркве аутентичним орнатом. Са свим поменутим инсигнијама католичких прелата и с веома кратком брадом представљен је, рецимо, архијереј којем се клања краљица Јелена Анжујска, по нашем мишљењу папа Никола IV, на српској икони послатој негде око 1290. године у Ватикан.[1082] Било би, због свега тога, сасвим оправдано довести у сумњу мишљење Милана Кашанина, Светозара Радојчића, Војислава Ђурића и Јованке Калић да је, осим очевидног идеолошког значењског слоја, на сцени *Срӣског сабора* у моравичкој катедрали био присутан и онај непосреднији – црквено-политички – заправо пропагандни слој, усмерен ка осуди богумила или католика. Теза да је у питању анатема римокатолика захтева нарочиту проверу, пошто се за њу заложио знатно већи број истраживача.

Уз подсећање да је појам „полуверници" имао прилично широко значење и да се није односио само на католичке народе,[1083] мора се приметити како приватна, државна и црквена политика ктитора ариљског храма нису биле обележене отвореним сукобима са припадницима латинске цркве. Напротив, краљ Драгутин, иако један од најпобожнијих православних Немањића, током претежног дела свог живота сарађује са римском црквом и католичким владарима са којима је био у сложеним породичним везама. Као син Јелене Анжујске и муж угарске принцезе Кателине, он је био и свекар Констанце Морозини, нећаке мађарског краља Андрије III.[1084] Осим тога, кћерке тог српског владара биле су васпитаване у духу католичке вере, да би се неке од њих чак замонашиле и служиле у женском католичком манастиру на Маргитином острву на Дунаву крај Будима.[1085] Године 1291, дакле, не много пре осликавања храма Светог Ахилија у Ариљу, краљ Драгутин је водио преговоре с папом Николом IV, који овог српског владара

[1076] О полиставриону као одећи српских архиепископа cf. Г. Бабић, *Низови ӣорӣреӣа*, 324.

[1077] Радојчић, *Порӣреӣи*, 33.

[1078] Драгојловић, *Крсӣијани*, 182-184.

[1079] Мошин, *Сербская редакция Синодика*, Тексты, 301, 302; Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 34.

[1080] О устројству Цркве босанске cf. Драгојловић, *Крсӣијани*, 139-164.

[1081] На великом црквеном сабору одржаном код Бара 1199. године, по жељи Вукана Немањића, заповеђено је бријање браде духовним лицима. Cf. *Исӣорија Црне Горе*, 2/1, Титоград 1970, 17 (С. Ћирковић). За поменуте инсигније и изглед ромокатоличких понтифекса у XII-XIII веку cf.: Fr. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelaltrs*, II, Bonn 1866, 148-178, 186-192, 218-225; H. Leclercq, *Mitre*, in: DACL XI/2, col. 1554-1557; A. Engel, R. Serrure, *Traité de Numismatique du Moyen âge*, Bologna 1964, t. II, fig. 663, 671. 761, 805, 824, 862, 886, 887, 981-984, 1036-1041, 1093-1094, 1105-1109, 1128, 1130-1131, 1135, 1138-1139, 1142, 1151, 1165, 1180, 1185, 1210, 1223, 1271, 1277, 1279; G. Caftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, fig. 214, 269, 277, 318 (no. 1, 17), 349, 638, 683, 846, 852, 971-973, 978, 1119, 1194, 1123; Demus, *San Marco in Venice*, I, vol 2: Plates, 38-39, 44, 52, 57, 69, 82; II, vol. 2: Plates, 33, 48-50, 54, 80-84, 88-89, 284, 307; M.-P. Subes-Piquot, *Remarques sur l'aménagement liturgique de l'abside de la cathédrale d'Angers et la disposition des images du cycle peint au XIII^e siècle*, CA 46 (1998), fig. 6, 10, 13-16, 18, 20.

[1082] Радојчић, *Порӣреӣи*, сл. 67.

[1083] Cf. Р. Грујић, *Легенда из времена цара Самуила о ӣосӣанку народа*, ГСНД 13 (Скопље 1934), 198-199; Ђурић, *Исӣоријске комӣозиције*, II, 138-139; Бубало, *Полуверци*, 549. Важно је на овом месту приметити да је и у 9. глави Душановог законика појам полуверници само један од прилично уопштених термина којим су означени католици. Поменути извор назива их најчешће јеретицима [cf. *Законик цара Сӣефана Душана*, II, Београд 1981, 78, 79, 116, 117, 174, 175; III, Београд 1997, 38, 39, 100, 101, 230, 231, 302, 303; S. Šarkić, *L'église et la religion dans le code d'Étienne Douchan*, Religion et vie publique = Mediterranées 16 (1998), 132]. При томе сасвим је јасно да се релације успостављене у Законику *каӣолик = јереӣик* или *каӣолик = ӣолуверац* не могу обртати и постављати као релације *јереӣик = каӣолик* и *ӣолуверац = каӣолик!*

[1084] Cf. Ст. Станојевић, *Две срӣске краљице*, Рашка. Уметничка смотра, год. 1, књ. 1 (Београд 1929), 214-215; idem, *Брачни уговор срӣске краљице Консӣанце*, in: idem *Из наше ӣрошлосӣи* I, Београд 1934, 110-112; *Исӣорија срӣског народа*, I, Београд 1981, 450.

[1085] М. Динић, *Из наше раније ӣрошлосӣи*, ПКЈИФ 30/3-4 (1964), 239-242.

и Србију узима „под заштиту светог Петра". У босански део Драгутинове државе папа, на краљеву молбу, шаље фрањевце инквизиторе да помогну у борби против јеретика (богумила).[1086] Анонимни католички духовник, који је 1308. писао о источној Европи, не пропушта да помене Драгутинову благонаклоност према римокатолицима, истичући и његову брачну везу с кћерком угарског краља.[1087] Католичку цркву у својој држави и ван ње такође су помагали и поштовали Драгутинов брат, краљ Милутин и мајка Јелена.[1088] Као карактеристичан пример таквог њиховог става најбоље може да послужи обнова католичког манастира Светог Сергија и Вакха на Бојани, извршена 1290. године трудом краљице Јелена и краљева Милутина и Драгутина,[1089] или већ поменута икона светог Петра и светог Павла. Ту икону су крајем XIII века замонашена српска владарка и њени синови послали као вотивни дар у Рим.[1090] Сличном иконом с попрсјем светог Николе и властитим портретима испод њега обдарило је ово троје српских владара и катедралну цркву града Барија у Апулији.[1091] На односе с латинском црквом краљ Драгутин је морао обраћати нарочиту пажњу због државног статуса претежног дела територија добијених од мађарског двора, као и због својих замашних амбиција на угарској политичкој сцени. Обновитељ моравичке катедрале и борац против богумилске јереси,[1092] дакле, није имао разлога да истиче католике у својству верских непријатеља свог славног претка и да на тај начин себи супротстави идеал православног владара који му није одговарао.[1093] Чини нам се, при том, потпуно неприхватљивом помисао да је за истицање католика као Немањиних противника могао бити одговоран моравички архијереј. Он је вероватно, као и сам ктитор, осећао да највећи изазов његовој епархији не долази од стране представника „римске цркве". За западне епархије српске црквене организације, па и за моравичку, већу опасност од католика представљали су крајем XIII и у XIV столећу босански „богумили", заправо, бабуни.[1094] Занимљиво је поменути да се баш у српској верзији службе светом Ахилију, насталој крајем XIV века у самом Ариљу, истиче како се патрон моравичке катедрале борио у том крају против јереси „**Навата Трапезонт'скаго**" која „**и до н(ы)нѧ вь странахь босньскых(ь) обрѣтаѥт' се**".[1095] Осим тога, готово је незамисливо да је епископ Евсевије без сагласности владара ктитора одредио иконографију и значење оним деловима тематског програма који су задирали у најосетљивија питања српске владарске идеологије. Како прихватити могућност да је један локални српски архијереј био у прилици да управо у тим деловима програма изрази ставове несагласне са схватањима и политиком ктитора, чак такве који би се морали схватити као посредна критика јавне делатности краља Драгутина.[1096] Продубљеније поз-

[1086] За односе краља Драгутина и римске курије cf. A. Theiner, *Vetera monumenta Hungariam sacram illustrantia*, I, Romae 1859, 375 (no. 605), 377 (no. 610); T. Smičiklas, *Codex Diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, vol. VII, Zagrabiae 1909, 24 (no. 19); D. Maritch, *Papstbriefe an serbische Fürsten im Mittelalter*, Sremski Karlovci 1933, 60-66; М. Ал. Пурковић, *Авињонске йайе и срйске земље*, Пожаревац 1934, 10-11; В. Ћоровић, *Хисйорија Босне*, 1, Београд 1940, 211-212. У борбу против босанских бабуна краљ Драгутин је у једном тренутку укључио представнике српске цркве (cf. Руварац, *Нешйо о Босни*, 252; Драгојловић, *Крсйијани*, 70-71). Занимљиво је приметити да је папа Бонифације VIII наредио 1298. године да се пошаљу два фрањевца да истребе јерес која се била умножила „у крајевима Србије, Рашке, Далмације, Хрватске, Босне и Истре, у провинцији Склавоније" [Smičiklas, op. cit., 302 (no. 261); Драгојловић, *Крсйијани*, 71].

[1087] *Anonymi Descriptio Europae Orientalis*, ed. O. Górka, Gracoviae 1916, 34-35. За мишљење да је Аноним вероватно боравио на Драгутиновом двору cf. Динић, *Срйске земље*, 129.

[1088] Cf. Суботић, *Краљица Јелена*, 131-147; С. Ћирковић, *Земље краљице Јелене*, in: *Исйорија Црне Горе*, 2/1, Титоград 1970, 52-55.

[1089] Суботић, *Краљица Јелена*, 142-144; В. Кораћ, *Св. Сергије (Срђ) и Вакх на Бојани*, Старинар, н.с., 12 (Београд 1961), 40-43.

[1090] М. Татић-Ђурић, *Икона айосйола Пейра и Павла у Вайикану*, Зограф 2 (1967), 11-16.

[1091] Радојчић, *Порйреши*, 29; В. Томић де Муро, *Срйске иконе у цркви свеійог Николе у Барију, Ийалија*, ЗЛУ 2 (1966), 110, 113.

[1092] Архиепископ Данило II истиче да краљ Драгутин „многе од јеретика босанске земље обрати у хришћанску веру и крсти их" (Данило Други, *Живойи*, 70), што се насупрот мишљењу Васа Глушца и Миодрага Петровића (V. Glušac, *Problem bogomilstva*, GIDBiH, god. V (1953), 136; М. М. Петровић, *Помен богомила – бабуна у Законойравилу свеійога Саве*, Београд 1995, 22), морало односити првенствено на босанске бабуне. Cf. Руварац, *Нешйо о Босни*, 243-244, 252; Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 77- 81; Драгојловић, *Крсйијани*, 70-71; С. Ћирковић, *Богомили*, in: *ЛССВ*, 52.

[1093] То никако не значи да су односи између православних владара и Католичке цркве у немањићкој Србији били идеални. Када је краљ Драгутин у питању, треба приметити да је до извесних политичких проблема у његовим односима с представницима Католичке цркве долазило у последњој деценији краљевог живота (1306-1316). Cf. Динић, *Однос између краља Милуйина и Драгуйина*, 64-65; Theiner, op. cit., 442-443.

[1094] Cf. Јанковић, *Ейискойије и мийройолије*, 54-55. О томе сасвим јасно сведоче Пљеваљски синодик православља и запис у једном српском јеванђељу чије је преписивање довршено при епископији у Дабру 1329 г. Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ йексйов*, 378-380, 384 н. 188; Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 81-88; С. Ћирковић, *Бабуни*, in: *ЛССВ*, 27.

[1095] Иванова, „*Възйявам йе, ойче Ахилие*", 153-155, 168 (л. 98а-98б); eadem, *Неизвесйна сръбска служба*, 30, 37-38, 40. О овоме детаљније eadem, *Неизвесйно жийие на св. Ахил Лариски – извор на сведения за Боснийскайа църква йрез XIV век*, непубликовано саопштење са научног скупа „Богомилството и средновековната европейска култура", София 1991. За једно, по нама неприхватљиво, препознавање Навата Трапезунтског као представника Римске цркве cf. М. Петровић, *Нови йодаци Никодима химнографа о јереси у Србији и Босни средњега века*, Историјски часопис 47 (2000), 59-76.

[1096] Оливер Томић сматра да је краљ Драгутин *морао* (!?) „допустити да се у његовој ариљској задужбини читаво западно хришћанство назове полуверним", то јест да је овде реч о „уступцима које је Драгутин учинио цркви". Cf. Томић, *Ликови краља Драгуйина*, 77.

навање програма српских владарских задужбина и разумевање прилика што су владале у држави Немањића током друге половине XIII и у XIV веку намах удаљавају од помисли на ту могућност. Уосталом, да ни сам моравички епископ није морао бити преосетљив на односе с католицима показује, можда, акроним МАРПОУ, исписан у северном прозору западног травеја наоса. Тај акроним, који никада није био уклањан, требало је да подсети на провиђење поводом доласка на власт унијатског цара Михаила VIII Палеолога.[1097]

Због свега наведеног склони смо да у ариљској представи *Немањиног сабора* видимо само сасвим уопштено и идеолошки снажно интонирано величање владара као браниоца праве вере, уздржано од било какве конкретне црквено-политичке поруке.[1098] До таквог става довела су нас како разматрања културно-политичког миљеа у којем је сцена настала тако и запажања о систематском занемаривању било какве историјске "фактографије", присутне у иконографији неких других, политички јасно опредељених представа српских сабора. Као добар пример таквих представа могли би да послуже сабори насликани у своду Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима.[1099] Непосредан политички ангажман у Ариљу био је потиснут да би представа *Сабора свешог Симеона* добила знатно уопштенији смисао и да би се могла односити на сваку сложенију црквено-политичку ситуацију. Сцена је бар на тај начин била у пуном идејном складу са текстуалним предлошком. Наиме, и у опису Немањиног сабора, како нам га даје Стефан Првовенчани, изостављено је његово непосредно црквено-политичко, односно догматско одређење, па се на основу самих формулација које се односе на јеретике не може поуздано закључити ко су они били.[1100] С друге стране, Првовенчани наглашава уопштену идеолошку компоненту очевог сабора да би се српски владар показао као бранитељ праве вере у својој држави.[1101] Појам „полуверници" требало би, дакле, схватити у најширем могућем значењу и никако га не би ваљало доводити у везу с потребом да се сцена актуализује ради осуде неке јасно одређене верске групе.[1102] Увођење поменутог термина у натпис крај анатемисаних архијереја на сцени *Немањиног сабора* у Ариљу имало је сасвим другачије основе. Оно је, по свему судећи, било потакнуто потребом да се представа локалног синода ипак некако издвоји из низа Васељенских сабора који су осуђивали „невернике", а којима је српска историјска сцена иконографски потпуно саображена. Требало је на известан начин показати да је Немањин локални сабор у оквирима опште историје православља имао скромнији значај од највећих хришћанских синода. Овакво тумачење може наћи потпору и у околности да појам „полуверници" није ни приближно представљао најпрепознатљивију, саму по себи разумљиву и чешће коришћену ознаку за католике у српској средњовековној средини и православном свету уопште.

Таб. 31 Непосредно испод *Сабора свешог Симеона*, на источној страни северног зида, насликана је још једна српска историјска композиција – *Усиење моравичког ейискоиа Меркурија* (сл. 26).[1103] Преминули моравички епископ, дуге седе браде, одевен у фелон и омофор, положен је на одар у првом плану сцене. Око главе има нимб, а под благо подигнутим рукама на грудима му лежи јеванђеље. Крај Меркуријеве главе и ногу стоји по једна група клирика – епископа и ђакона – који, очевидно, служе опело. Група на левој страни готово потпуно је уништена, док ону крај покојникових ногу чине фигуре двојице архијереја и једног свештенослужитеља нижег ранга. Архијереј на крајњој десној страни сцене насликан је с нимбом, како благосиља и држи јеванђеље, па би се могло помислити да је реч о неком српском архиепископу. Међутим, он није одевен у полиставрион, због чега се мора закључити да је носио само епископски чин. О разлозима за истицање лика тог епископа и о његовом идентитету није могуће размишљати с више поузданости, јер су фигуре клирика насликаних крај покојникове главе, и стога можда значајнијих, сада потпуно уништене пробијањем прозорског отвора у северном зиду. Не узимајући у обзир те оштећене ликове на левој страни сцене и занемарујући чињеницу да су обојица архијереја на

[1097] Радојчић, *НаШйис МАРПОУ*, 40-45. Овде на опрез наводи могућност да српски архијереј није познавао право значење акронима. С друге стране, сликари су, по свему судећи, били свесни његовог значења, па га нису исписали око крста већ на необичном месту, крај степенастог постоља, што би се косило са констатацијом С. Радојчића како се „са знатном сигурношћу сме тврдити да је акростих, схваћен као криптограм поред крста, ушао у стандардну декорацију која се, у формално сличним варијантама, понавља на унутрашњим површинама зидних отвора„ (ibidem, 42).

[1098] Cf. Vojvodić, *Un regard nouveau*, 17-18.

[1099] Cf. Ђурић, *Исшоријске комйозиције* II, 131-135.

[1100] Сасвим усиљено делују покушаји Александра Соловјева да покаже како се из тих формулација може разазнати да су у питању били богумили. Cf. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 15-24.

[1101] Cf. Првовенчани, *Сабрани сйиси*, 70-72, 148-154.

[1102] Cf. Vojvodić, *Un regard nouveau*, 17-18; Ђ. Бубало, *Полуверци*, in: ЛССВ, 549.

[1103] *Окуневъ, Арилье*, 251-252; Ђурић, *Исшоријске комйозиције*, III, 107-108; D. Winfield, *Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia*, Byzantinoslavica 19 (Praha 1958), 271-272, pl. 21.

очуваном делу представе одевена у фелоне, Радомир Николић је ове последње препознао као архиепископа Јевстатија II и моравичког епископа Евсевија.[1104] Таква идентификација се, наравно, не може прихватити и због неких других разлога. Најпре, лако се уочава да изглед двојице епископа са дугим, пуним и при врху зашиљеним брадама из сцене опела не одговара портретима ондашњег српског архиепископа и моравичког епископа, приказаних на западном зиду наоса. Ови потоњи имају другачије браде, чије су власи раздељене у два „рога". Поред тога, епископа Меркурија је на моравичкој епископској столици, по свему судећи, наследио Герасим, а не Евсевије.[1105] Оштећеност фресака не дозвољава нам, нажалост, да на прави начин упоредимо ликове архијереја који служе над Меркуријевим одром с ликом епископа Герасима, насликаним такође на северном зиду ариљске припрате и означеним нимбом. Намеће се и питање да ли је пре погреба епископа Меркурија уопште био одређен и рукоположен његов наследник. Иначе, упркос знатном оштећењу, могуће је прилично јасно сагледати основу иконографског решења ариљске сцене и утврдити да оно у потпуности прати традицију приказивања архијерејских успења у византијској уметности.[1106] Важно је, такође, приметити да је епископ Меркурије у натпису који прати ариљску композицију означен као „свети", за разлику од епископа Герасима на суседној представи, или Евсевија и архиепископа Јевстатија у наосу цркве. То би могло да посведочи о изу-зетном угледу и значају архијереја сахрањеног у припрати моравичке катедрале, односно о почецима једног култа, касније потпуно запостављеног.[1107] Поменути податак указује и на то да је од смрти епископа Меркурија до настанка композиције његовог успења морало проћи неко дуже време, неопходно за појаву првих јаснијих манифестација новог светитељског култа.

Ваљало би, најзад, скренути пажњу на то да је разматрана сцена, насликана изнад гроба епископа Меркурија, у стручној литератури добијала различите називе којима су истраживачи желели да одреде прави садржај приказаног догађаја. И док су једни говорили о „Смрти" моравичког епископа, други су сматрали да је у питању „Опело", а трећи да је реч о Меркуријевој „Сахрани".[1108] Нема никакве сумње да сцена, како смо то већ приметили, представља чин служења „заупокојене литургије", заправо опела почившем епископу. О томе сведоче како положај и опрема покојника, тако и рухо и ставови клирика окупљених око његовог одра.[1109] Међутим, иако је њен натпис у почетном делу оштећен, нема сумње да је сцена некада била обележена као *Усӣење свеӣоī Меркурија еӣискоӣа моравичкоī*. Представе изнад неколико архијерејских и монашких гробова у српским задужбинама, какви су они грачаничког епископа Теодора, светог Гаврила Лесновског, патријарха Јоаникија у Пећи, непознатог монаха у Радослављевој припрати у Студеници, грачаничког митрополита Дионисија или архиепископа Саве II, могу лако да нас увере у то.[1110] Све ове представе имају основне натписе који се односе на успење, то јест преставлење сахрањеног, мада својом иконографијом и пратећим текстовима по правилу уопште не упућују на сам тренутак смрти већ на служење заупокојене литургије над покојником, заправо опела. Истоветан је случај и са одговарајућим сценама у оквиру житијних циклуса неких хришћанских светитеља, пре свега са представама *Усӣења свеӣоī Николе*.[1111] Веома је занимљива и представа *Усӣења свеӣоī Арсенија*, другог архиепископа српског у пећкој Богородици Одигитрији, приказана такође у виду свечаног опела.[1112] Намеће се, стога, закључак да су творци иконографског програма и сликари Ариља желели да над гробом заслужног моравичког епископа у припрати подсете на кључни тренутак, кончин његовог живота, то јест, разлучење душе од тела. Они су, по свему судећи, на такво значење представе указали и натписом који је сцену пратио. У складу са

[1104] Николић, *Заӣис о живоӣису Ариља*, 24.

[1105] Cf. Пурковић, *Срӣски еӣискоӣи*, 330-333; Чанак-Медић, *Из исӣорије Ариља*, 39.

[1106] У питању је један од једноставнијих типова представе опела јерарха. Cf. Ђурић, *Исӣоријске комӣозиције*, III, 107-108; Walter, *Death in Byzantine Iconography*, 113-127; idem, *Art and Ritual*, 139-144.

[1107] Тодић, *Срӣско сликарсӣво у доба краља Милуӣина*, 65.

[1108] Радојчић, *Порӣреӣи*, 30; Окуневъ, *Арилье*, 239, 251; Петковић (С.), *Ариље*, IV-V; Ђурић, *Исӣоријске комӣозиције*, III, 107, сл. 30; Тодић, *Срӣско сликарсӣво у доба краља Милуӣина*, 64-65.

[1109] Cf. Symeonis Thessalonicensis, *De ordine sepulturae*, P. G. t. 155, col. 676 A-C; *Сочиненія бл. Симеона*, 23-24; Мирковић, *Православна лиӣургика*, 186-188; V. Bruni, *I funerali di un sacerdote nel rito bizantino*, (Pubblicazioni dello Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Minor, 14) Jerusalem 1972; P. Fredwick, *Death and Dying in Byzantine Liturgical Traditions*, Eastern Churches Review 8 (1976), 152-161.

[1110] Тодић, *Грачаница*, 77, 109, 134, 249, 261, сл. 117, 126-127, црт. XXIX; Габелић, *Манасӣир Лесново*, 109-110, сл. 43, 44; *Пећка ӣаӣријаршија*, 213, 296, сл. 136, 192; Ђурић, *Исӣоријске комӣозиције*, III, 103-104, crt. 9.

[1111] Walter, *Death in Byzantine Iconography*, 121; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 134-141, Pls. 10.15, 14.13, 18.6, 23.13, 28.16, 35.7, 36.13, 43.1, etc. Описана иконографија особена је и за издвојене сцене смрти светитеља архијереја. Cf. Galavaris, *The Illustrations*, 41, 46-50, 59-60, fig. 11, 15, 44, 114, 134, 149, 163, 175, 221, 230, 282, 291, 335, 363, 388, 441, 466.

[1112] Ђурић, *Исӣоријске комӣозиције*, III, 100, црт. 8. За једну икону Успења светог Саве Српског из XVII века cf. *Пећка ӣаӣријаршија*, сл. 196.

традицијом, сама иконографија сцене уобличена је према добро познатом обрасцу који Кристофер Валтер назива „expositio" или „prothesis",[1113] са свим битним елементима чина опела. Тај образац могао је, како сведоче многа дела из богате ризнице уметности православних, осим натписа, садржати и друге елементе што су указивали на тренутак смрти – исход душе коју прихватају Христос и анђели – или сахране, наговештене приказом преноса тела ка гробу.[1114] Ипак, поменути образац код приказивања смрти епископа најчешће се сводио на једноставну иконографску схему опела – присутну у Ариљу.

Старозаветне сцене

а) Циклус Жрт̄ве Авраамове

Таб. 32, XXVI, XXVII Ариљски циклус посвећен *Жрт̄ви Авраамовој* насликан је у виду композиционо обједињеног фриза који описује три епизоде потресне старозаветне приче.[1115] На почетку, то јест на левом крају тог фриза, стоји праотац Авраам, одевен у хитон и химатион, с рукама подигнутим у знак молитве према анђелу, гласнику Божијем. Анђео слеће с неба и благосиља праоца Израиљевог доносећи му наређење да жртвује Богу свога сина јединца, о чему сведочи подужи натпис у горњем десном углу сцене. Следећа епизода описује пут Авраама и Исаака до места жртвоприношења у земљи Морији, заправо тренутак када дете, одевено у кратку црвену хаљину, показује десницом на магаре с товаром дрва за ломачу и пита оца зашто не воде са собом и жртвено јагње. Одговарајући Исааку да ће се сам Бог побринути себи за жртву, Авраам реторички подиже десну руку, а на левом рамену носи штап преко којег је пребацио неку црвену тканину. Већи део фриза на десној страни заузима представа саме *Жрт̄ве Авраамове*. Праотац је положио колено на Исаакова леђа и потискује сина ка земљи, док левом руком повлачи уназад његову главу ухвативши га за косу. У десној руци Авраам држи нож, од којег беспомоћно дете покушава да се заштити молитвено подижући руку, али праведник изненада задржава нож у ваздуху. Он је зачуо глас с неба. Због тога, окренувши главу, прародитељ изабраног народа гледа иза себе према анђелу што му уз благослов говори да поштеди сина и истовремено му показује жртвеног овна, везаног за оближње дрво.

Решење циклуса *Жрт̄ве Авраамове* у виду јединствене композиционе целине, без бордура којима би биле одвојене његове поједине епизоде, веома је често примењивано у делима средњовизантијског периода.[1116] Одатле су га преузели уметници позновизантијске епохе. Заправо, теоријске основе за стварање и разумевање оваквих хронолошко-просторних „конструкција" у оквиру сцене *Жрт̄ве Авраамове* излаже већ свети Кирило Александријски. Он истиче да то „није неки други Авраам који се појављује у различитим видовима у многим деловима слике, већ је он исти човек свугде", пошто је сликарска уметност прилагођена стварним условима. „Јер", појашњава славни богослов, „не би било разложно нити могуће видети њега како обавља у исто време што је поменуто".[1117] Циклус *Жрт̄ве Авраамове* у моравичкој катедрали проширен је, међутим, сасвим неуобичајеном допунском епизодом, изузетном у оквирима уметности доба Палеолога. У питању је сцена која показује праведника док прима Божију заповест да жртвује сина. Ту епизоду налазимо само још у оквирима неких старијих и развијенијих циклуса посвећених праоцу изабраног народа: на илустрацијама у византијским октатевсима, фрескама олтара

[1113] Walter, *Death in Byzantine Iconography,* 118-123.

[1114] Ibidem; Тодић, *Грачаница,* 261, црт. XXIX; Габелић, *Манас̄т̄ир Лесново,* 109-110, сл. 43, 44; Ђурић, *Ис̄торијске ком̄озиције,* III, 103-106, 108-114, crt. 9, сл 25, 33-34; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas,* pl. 18.6.

[1115] За иконографију *Жрт̄ве Авраамове* cf. J. Wilpert, *Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst,* Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 1 (1887), 126-160; Smith, *Sacrifice of Isaac,* 159-169; Д. В. Айналовъ, *Мраморная груп̄̄а жерт̄воприношенія Исаака,* SK 1 (1927), 187-190; H. Leclercq, DACL 7/2, col. 1553; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham,* 214-255; U. Schwab, *Zum Verständnis des Isaak-Opfers in literaricher und bildlicher Darstellung des Mittelalters,* Frühmittelalterliche Studien 15 (1981), 435-494; J. Gutmann, *The Sacrifice of Isaac: Variations on a Theme in Early Jewish and Christian Art,* in: *Θίασος τῶν Μουσῶν:* Studien zu Antike und Christientum. Festschrift für J. Fink zum 70. Geburtstag, ed. D. Ahrens, Cologne-Viena 1984, 115-122; B. Bagatti, *La posizione dell'ariete nell'iconografia del sacrificio di Abramo,* Liber Annus 34 (1984), 283-298; J. Gutmann, *Revisiting the „Binding of Isaac" Mosaic in the Beth-Alpha Synagogue,* Bulletin of the Asia Institute, New Series, 6 (1992), 79-85.

[1116] Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus,* fig. 4; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham,* 249, fig. 14, 15; Миљковић-Пепек, *Ма̄теријали I,* 46; Ђурић, *Визан̄тијске фреске,* сл. 5. Ако су сликари XVI века доследно поновили иконографију првобитне представе *Жрт̄ве Авраамове* у северном вестибилу Студенице, онда се већ почетком XIII столећа у српској уметности јавио циклус Авраамовог жртвоприношења обухваћен јединственим композиционим оквиром. Cf. Гавриловић, *Живо̄ис вес̄тибила,* 185, сл. 4.

[1117] Cf. Mango, *The Art,* 34.

Свете Софије у Охриду и мозаицима Капеле Палатине у Палерму.[1118] Поред тога, иконографија разматране сцене у Ариљу не одговара дословно библијском тексту (1. Мојс. 22:1-2). Уместо самог Господа, како би налагало слово Постања и како је то приказано у поменутим старијим споменицима, старозаветном патријарху се на ариљској фресци обраћа анђео, што би можда требало схватити као последицу преузимања решења са добро познате завршне сцене – *Жрӣвоӣриношења Авраамовог*. На тој завршној сцени, у складу са библијском причом, управо анђео послат од Бога зауставља Авраама да не повреди дете.[1119] Несугласја иконографије ариљског циклуса посвећеног жртвовању Исаака с текстом Прве Мојсијеве књиге могу се уочити и у неким другим детаљима. Тако су у сцени пута до места жртвоприношења у Морији приказани Авраам, Исаак и магаре натоварено дрвима, без двојице слугу који се обично сликају у њиховој пратњи (1. Мојс. 22:3).[1120] Изостављање пратилаца могло би се довести у везу са библијским цитатом исписаним изнад сцене. Тај цитат се односи на разговор патријарха и његовог сина у тренутку када су почели сами да се успињу ка месту приношења жртве (1. Мојс. 22:1-2). Међутим, Библија повествује како је Авраам тада са слугама оставио и магаре, док је дрва напртио на леђа Исааку, да би сам понео огањ и нож (1. Мојс. 22:6).[1121] На ариљској сцени Авраам и Исаак не носе ниједан од поменутих предмета. Јасно је због тога да је сликар у оквиру једне композиционе целине измешао елементе две различите фазе приче. Слично решење може се пронаћи једино у *Томићевом ӣсалӣиру*, а у Грачаници је до спајања елемената две поменуте епизоде у јединствену сцену дошло на знатно другачији начин.[1122]

Описујући кључни и најдраматичнији тренутак повести о Аврааму, Књига постања сведочи: „А кад дођоше на мјесто које му Бог каза, Аврам начини ондје жртвеник, и метну дрва на њ, и свезавши Исака сина својега метну га на жртвеник врх дрва" (1. Мојс. 22:9). Зато се Исаак на византијским представама *Авраамове Жрӣве* готово редовно приказује руку везаних на леђима и у близини запаљене ломаче или озиданог олтара. На ариљској представи, међутим, као и у светилишту Свете Софије Охридске или у Белој цркви Каранској,[1123] Исаакове руке потпуно су слободне и пружене. Опис догађаја добио је тако на убедљивости покрета и драматичности радње.[1124] С друге стране, изостављање жртвеника у Ариљу, уз чињеницу да у претходној сцени дрва за ломачу нису представљена на Исааковим леђима, јасно показује да сликар није био нарочито заокупљен детаљима који би истицали типолошку вредност сцене. У делима многих хришћанских писаца Исааково ношење дрва до места жртвоприношења и подизање олтара узимани су као префигурација Христовог пута на Голготу, његовог Распећа, као и приношења евхаристијске жртве на литургији.[1125] По правилу, и ликовни уметници су посебну пажњу поклањали управо тим типолошким путоказима кроз причу.[1126] Ариљски сликар је, очигледно, више желео да повест о *Жрӣви Авраамовој* исприча наглашавајући неке друге појединости, оне које су погодовале његовом ликовном осећању и драматском оживљавању догађаја. При томе су нарочиту улогу добили елементи пејзажа у позадини сцене. Иначе, иконографско решење самих фигура у жртвоприношењу Авраамовом одговара веома старој византијској традицији по којој праотац, снажно искорачивши, повлачи Исаака за косу и надноси му нож над главу.[1127] Авраамов искорак на неким представама из средњовизантијске

[1118] Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 307-310; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, 249; Миљковиќ-Пепек, *Маӣеријали I*, 46; Demus, *Norman Sicily*, 45, n. 180, fig . 34.

[1119] Овде је занимљиво приметити да се на неким представама *Жрӣве Авраамове*, нарочито оним из ранијих епоха, у самој сцени жртвоприношења уместо анђела јавља рука Господња (cf. Smith, *Sacrifice of Isaac*, fig. 7-9; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, fig. 14, 16; Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs*, 87, fig. 315-318; Thierry, *Cappadoce*, 95, fig. 36; Тодић, *Грачаница*, сл. 30, итд.), која би више одговарала епизоди изрицања Божје заповести Аврааму да жртвује сина.

[1120] Cf. Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 307-310; Тодић, *Грачаница*, сл. 30.

[1121] И овај део приче илустрован је у делима византијске уметности мање или више сагласно тексту. Cf. Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, fig. 4; *Topographie chrétienne*, t. II, 149; Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 311-314; Ђурић, *Визанӣијске фреске*, сл. 5.

[1122] Cf. Джурова, *Томичов ӣсалӣир*, II, л. 178; Тодић, *Грачаница*, сл. 30.

[1123] Ђурић, *Визанӣијске фреске*, сл. 5. Представа из Карана, цркве која је вероватно припадала моравичкој епархији, није објављена.

[1124] Слободне, али на земљу положене руке Исаак има, рецимо, на сцени *Жрӣве Авраамове* у Богородици Перивлепти у Мистри, док их у Светој Софији Кијевској држи у молитвеном гесту пред грудима (Millet, *Mistra*, pl. 113/3; Logvine, *Sainte-Sophie*, fig. 230). На неким представама Исаак се јавља и са напред испруженим, по свему судећи, свезаним рукама (Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, εἰκ. 9; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 177, fig. 3; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 134v; Джурова, *Томичов ӣсалӣир*, II, л. 178).

[1125] Danielou, *Sacramentum Futuri*, 105, 106, 109, 110; Andronikof, *Le cycle pascal*, 20; *Topographie chrétienne*, t. II, 156; Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, III, 470.

[1126] Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, fig. 4; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, 249, fig. 14, 16; Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 311-314; Thierry, *Cappadoce*, 95-96, fig. 36; Ђурић, *Визанӣијске фреске*, сл. 5; Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantin*, fig. 1; Тодић, *Грачаница*, сл. 30.

[1127] Cf. Mango, *The Art*, 34. За средњовизантијске примере cf. Щепкина, *Миниаӣюры Хлудовской ӣсалӣыри*, 105 об.; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, I, fig. 23, 37; Der Nersessian, *Homilies of Grego-*

епохе претворио се у налегање коленом леве ноге на дечакова леђа,[1128] што ће у позновизантијској уметности постати уобичајена појава. При том отац и син готово падају на земљу.[1129] Извесне пажње вредан је и Авраамов поглед уназад, према анђелу, добро познат још из средњовизантијске уметности,[1130] који је у доба Палеолога очувао своју популарност.[1131] Због тога је склоност ариљског сликара ка приказивању у супротним правцима усмерених покрета тела и главе истакнутих актера дошла до непосреднијег израза при постављању фигуре Исаака у епизоди путовања у Морију.

б) Лоза Јесејева

Иако припада такозваном „комплексном типу” представа Христове генеалогије, који поред фигура и попрсја старозаветних личности садржи различите сцене, ариљска *Лоза Јесејева* не спада у ред развијенијих приказа ове теме.[1132] При уобличавању њеног композиционог решења пресудан утицај имала је особена површина западног зида припрате, намењена овој монументалној представи.[1133] С обзиром на то да се у вертикалној оси поменутог зида налазе два велика отвора – портал и прозор – у ариљској *Лози Јесејевој* морало је доћи до извесних сажимања и ремећења уобичајеног устројства композиције. Једва назначена, главна стабљика лозе која би од заспалог Јесеја, преко царских изданака Давида и Соломона, требало да води право до Богородице и Христа, измештена је из средишта представе и померена на њену леву страну (сх. 4, бр. 1, 5, 11). Измештање и деформисање главне осе довело је до даљих поремећаја. Читава архитектура композиције расула се и изгубила прегледност, односно хијерархијску организованост. Због тога се могло догодити да у главној, на леву страну потиснутој грани уз цареве Давида и Соломона буду насликани пророци Самуил и Језекиљ (сх. 4, бр. 17, 20а), који уопште нису припадали Христовом родословљу, а да се попрсја „пророка” Еноха и Јакова нађу у самом средишту *Лозе* (сх. 4, бр. 6, 12). Оштећеност највишег дела композиције не дозвољава нам да до краја сагледамо како је текло ово развијање „система без правог система”. Треба претпоставити да је изнад прозора могло доћи до извлачења главне стабљике *Лозе* у средиште композиције, где су на врху морали бити насликани Богородица са Христом или сам Христос. До извесних померања у ариљској *Лози Јесејевој* дошло је и због уступања једног дела простора у најнижој зони западног зида припрате портретима Драгутинових синова. Са свог уобичајеног места на десној страни доњег дела *Лозе* измештена је тако сцена *Сусреīа īаīара Валаама и анђела*.[1134] Она је у Ариљу пренета на леву страну *Лозе Јесејеве*, јер је ту био насликан најнижи део композиције који се спуштао у приземну зону (сх. 4, бр. 2, 2а). Необичајено место добила је на ариљској *Лози* и представа *Гедеона на гумну*, нашавши се на десној страни композиције, при самом врху (сх. 4, бр. 23). На другим представама Христове генеалогије ова сцена приказивана је у њеним најнижим деловима, и то лево од средишта, заправо на месту које је у Ариљу заузео *Валаамов сусреī с анђелом*.[1135]

---

ry of Nazianzus, fig. 4; eadem, *L'illustration des psautiers grecs*, II, fig. 225; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, fig. 14-16; Logvine, *Sainte-Sophie*, dessin 16, fig. 230; Demus, *Norman Sicily*, fig. 34, 105, etc. На неким представама из овог периода Авраам само полаже леву руку на Исаакову главу (cf. Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs*, 87, fig. 315-318; Сычев, Мясоедов, *Фрески Сйаса-Нередицы*, T. LXV$_1$).

[1128] Миљковиќ-Пепек, *Майеријали I*, 46; Hadermann-Misguich, *La décoration extérieure*, fig 1.

[1129] Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὀμόρφης Ἐκκλησίας*, 18-19, πίν. 9; *Хиландар*, сл. 66; Тодић, *Грачаница*, сл. 30; Джурова, *Томичов йсалйир*, II, л. 178; Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, εἰκ. 9; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 177, fig. 3; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 134^v; Живковић, *Ресава*, IV, 17; Millet, *Mistra*, pl. 113$_{/3}$. Као изузетак може се навести *Жрīва Авраамова* из пећинске цркве у Московом Долу у Бугарскоја (око 1300) cf. Lafontaine-Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare*, 54, fig. 10-11.

[1130] Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, fig. 4; eadem, *L'illustration des psautiers grecs*, II, fig. 225; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, fig. 15, 16; Demus, *Norman Sicily*, fig. 34, 105; Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois*, fig. 125; Thierry, *Cappadoce*, 153, fig. 52; Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantin*, fig. 1; Габелић, *Циклус Арханђела*, црт. 1, сл. 2.

[1131] Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὀμόρφης Ἐκκλησίας*, 18-19, πίν. 9; *Хиландар*, сл. 66; Тодић, *Грачаница*, сл. 30; Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, εἰκ. 9; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 134^v; Живковић, *Ресава*, IV, 17; као и необјављена представа из Беле цркве Каранске. У овој епохи примењивано је и другачије решење (cf. Lafontaine-Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare*, 54, fig. 10-11; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 177, fig. 3; Millet, *Mistra*, pl. 113$_{/3}$).

[1132] За иконографију *Лозе Јесејеве* cf. Milanović, *The Tree of Jesse*, 48-59, са свом значајнијом старијом литературом. Од касније објављених радова вреди издвојити: Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. айосйо-лима у Солуну*, 62-70; В. Милановић, *Сйарозавейне йеме и Лоза Јесејева*, in: *Зидно сликарсйво манасйира Дечана*, 219-239.

[1133] Cf. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 162; Milanović, *The Tree of Jesse*, 53, н. 37.

[1134] Cf. Томић, *Лоза Јесејева у Манасйиру Морачи*, 96, н. 17. За место ове сцене са Валаамом у оквиру других представа *Лозе Јесејеве* cf.: Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 8-10, 13-14, 18, 19-20, 21-22, 23, 24.

[1135] Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 8-10, 13-14, 17, 19-20, 21-22; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. айосйолима у Солуну*, 64.

Избор личности и сцена на сачуваном делу *Лозе Јесејеве* у моравичкој катедрали, као и њихова иконографија, не показује, међутим, никакве нарочите особености. Представљени ликови изабрани су првенствено на основу Христовог родословља из Матејевог јеванђеља (Мт. 1:1–17), где се помињу Авраам, Исаак, Јаков, Јесеј, Давид, Соломон и Манасија, који су насликани у Ариљу. Збор представљених личности Таб. 27 проширен је увођењем „пророка” Еноха (Лк. 3:37), претка познатог из Лукине генеалогије, као и неколицине „праотаца ван генеалогије” – Арона, Гедеона, Самуила и Захарије. Најзад, у складу са добро Таб. XXII познатим обичајем, на ариљској *Лози Јесејевој* присутан је и одређен број старозаветних пророка попут Данила, Језекиља, Исаије, Јоне, Захарије и Јоила (?), а уз њих се јавља двоје паганских видовњака – гатар Таб. 28, 29 Валаам и пророчица Сибила. Означена као „Самовила”, пророчица кажипрстом десне руке указује на представу *Рођења Спаситељевог* изнад своје главе (сл. 12; сх. 4, бр. 8).[1136] Сви ти прародитељи и видовњаци, окупљени на стабљикама спаситељне Лозе, својим постојањем, пророчанствима и визијама сведоче о давно наговештеној Христовој појави међу људима. Стога су готово сви и означени као пророци. У *Химни Рођењу Христовом* свети Јефрем Сирин пева управо о том испуњењу прореченог: „Овај Дан радује цареве, првосвештенике и пророке, пошто се у овај дан савршило и испуњено је све што су они казали; сада је Дјева родила Емануила у Витлејему; сада се испунила реч коју је изрекао Исаија; ... сада се испунила песма коју је Давид испевао; сада се савршила реч коју је изрекао Михеј: изишао је Пастир из Еуфрата, пашће душе жезлом својим (Мих. 5:1-4); ево засијала је звезда од Јакова, и устао је Кнез од Израиља (4. Мојс. 24:17); сада се појаснило пророчанство које је изрекао Валаам; сишла је скривена Светлост и из Његовог тела исијала је лепота Његова; Исток о којем је говорио Захарија (6:12), сада је заблистао у Витлејему; јавила се царска светлост у царском граду Еуфрату; сада се испунио благослов Јаковљев; јавило се дрво живота, које је дало смртнима наду; сад се објашњава тајанствено Соломоново слово.”[1137] Издвојене одећом и инсигнијама, старозаветне личности на ариљској *Лози Јесејевој* представљају управо цареве, првосвештенике и пророке, као и паганске предсказатеље будућих догађаја. Када је њихова иконографија у питању, требало би указати једино на чињеницу да се ликови царева Давида и Соломона, као и првосвештеника Арона или пророка Захарије „Младог”, Исаије и Самуила изгледом, инсигнијама и атрибутима знатније разликују од представа истих личности у куполи и поткуполном простору.

Осим фигура и попрсја Христових прародитеља и пророка, међу врежама ариљске *Лозе Јесејеве* биле су насликане и четири сцене. Сасвим сажете илустрације добиле су библијске приче о Валааму и Гедеону, као и *Визија пророка Језекиља*, док је од новозаветних догађаја било приказано *Рођење Христово* – најнепосредније повезано с генеалошком тематиком *Лозе*. Валаам је, у складу с описом у 22. глави Четврте књиге Мојсије- Таб. XXI ве, приказан без нимба, како јаше на магарици коју зауставља анђео Господњи. На тај начин гатар је опоменут да не куне Израиља по Валаковој жељи већ да казује само оне речи које му Бог буде дао да изговори (4. Мојс. 22:22-35).[1138] Валаам је послушао Господњег посланика те је по Божијој вољи благословио синове Израиљеве проричући им спасење, јер „изаћи ће звијезда из Јакова” (4. Мојс. 24:17). Управо због тог благослова и пророчанства, које се према схватању црквених писаца односило на појаву Исуса Христа,[1139] Валаамово заустављање на путу у Моавску земљу било је готово редовно сликано у оквиру представа Спаситељеве генеалогије, и то покрај праоца Јакова с Христовим ликом у звездоликој мандорли.[1140] За представу *Звезде Јаковљеве* није нађено место у прилично стешњеном простору најниже зоне *Јесејеве лозе* у моравичкој катедрали, па се морало одступити од правила. С друге стране, ариљска илустрација Валаамовог сусрета са анђелом иконографски се издваја једино по томе што у рукама анђела нема исуканог мача, како је то било уобичајено, и на шта упућује библијски текст, већ изгледа да он замахује некаквим кратким копљем.[1141]

[1136] Ово двоје видовњака јавило се већ на *Лози Јесејевој* у базилици Христовог Рођења у Витлејему. Тамо су, према сведочанству путописаца, „пророци, Валаам и Сибила, као скривени у завијуцима листова и држећи у рукама своје говоре написане на свицима, показивали прстом ка чудесном Рођењу” (cf. H. Vincent et Fr. M. Abel, O. P., *Bethléem, le sanctuaire de la Nativité*, Paris 1914, 147). О приказивању пророчице Сибиле у хришћанској уметности cf. M. Ахимасту-Потамиану, *Τὸ πρόβλιμα μιᾶς μορφῆς ἕλληνος φιλοσόφου*, ΔΧΑΕ 6 (1972), 70-71; Давидовић-Радовановић, *Сибила*, 29-42, нарочито 35-36 (где се указује на чврсту идејну везу између представе Сибиле и *Рођења Христовог* у ариљској *Лози Јесејевој*); A. Wasserstein, *Byzantine Iconographical Prescriptions in a Jerusalem Manuscript*, BZ 66 (1973), 383-386; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 141.

[1137] *Творенія св. Ефрема*, ч. 5-я, 103.

[1138] Иконографију ове сцене у византијској уметности разматра Габелић, *Циклус Арханђела*, 71-73.

[1139] Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 119. На исти смисао тог пророчанства подсећа се и у црквеној поезији. Cf. Romanos le Mélode, *Hymnes*, t. II, 55; Mercenier, II/I, 220.

[1140] Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 8-10, 13-14, 18, 19-20, 21-22, 23, 24.

[1141] О великој иконографској сличности ариљске представе са илустрацијом приче о Валааму из Ватопедског октатевсима (Vatop. 602, fol. 175ʳ), на којој анђео, као и на илустрацијама у другим октатавасима, ипак држи мач cf. J. Lowden, *The Production of the Vatopedi Octateuch*, DOP 36 (1982), 124, fig. 22-24; Weitzamnn, Bernabò, *Octa-*

Представа Гедеона који држи лопату на гумну и подиже главу и десницу према небу насликана је при врху сачуваног дела ариљске *Лозе Јесејеве*. Сличну представу налазимо у *Лози Јесејевој* у Богородици Љевишкој, док се знатно развијенија сцена среће већ на Христовој генеалогији у припрати Сопоћана. Тамо се поред Гедеона види анђео Божији, а у горњем делу сцене лебди Христос Емануил приказан у попрсју.[1142] Иконографија ових представа са *Лоза Јесејевих* из Сопоћана, Ариља и Призрена наводила би на закључак да је у питању илустрација јављања анђела Гедеону под храстом у Офри, где Гедеон „врсијаше пшеницу на гумну" (Суд. 6:11-18).[1143] У прилог таквом препознавању сцене као да говоре појава лопате у Гедеоновим рукама, мада се она не помиње изричито у библијском тексту,[1144] и присуство анђела (Сопоћани), јер је с Гедеоном у каснијим епизодама на гумну разговарао сам Бог (Суд. 6:36, 39). На представи *Руна Гедеоновог* у Грачаници, међутим, приказан је овај израиљски судија како, подигавши главу и десницу к небу, држи лопату и стоји на гумну пред руном обележеним Богородичиним ликом, на које пада роса.[1145] Готово истоветна представа *Руна* среће се и у Милутиновој припрати манастира Хиландара,[1146] па је јасно да је у питању смишљено сажимање и обједињавање две епизоде библијске приче[1147] – поменутог разговора с анђелом приликом вршења пшенице и силаска росе на руно остављено на гумну (Суд. 6:37-38). У неким старијим споменицима, рецимо на јужним вратима цркве Рођења Богородице у Суздаљу, та два одвојена догађаја из Књиге о Судијама иконографски су обједињена на нешто другачији начин. Гедеон је тамо приказан како у исто време разговара с анђелом и цеди руно, док сцену прати натпис који упућује на догађај под храстом у Офри.[1148] Рекло би се, стога, да су и сликари *Лозе Јесејеве* у Сопоћанима, Ариљу и Богородици Љевишкој желели да Гедеоновом представом на гумну подсете управо на епизоду с руном која је илустрована у оквиру сцена Христове генеалогије из Светих апостола у Солуну, Дечана, Орвиета, Лавре или Воронеца.[1149] На такав закључак посебно наводи појава попрсја Христа Емануила у Сопоћанима, ка којем Гедеон подиже руку, што је детаљ који одговара иконографији чуда с руном.[1150] Подсећање на чудо са Гедеоновим руном у потпуности се уклапало у општу идејну замисао о *Лози Јесејевој*, јер је сматрано старозаветним „типом" Христовог отеловљења.[1151] Епизода која описује Гедеонов разговор с анђелом приликом вршења пшенице на гумну сама по себи није имала изразитијих



Слика **10.** Првосвештеник Арон

teuchs, fig. 987-991. На суздаљским златним вратима арханђел, међутим, у руци носи жезло (Овчинников, *Суздальские златые врата*, сл. 123), док у Светој Софији у Кијеву подигнутом десницом само благосиља (Logvine, *Sainte-Sophie*, fig 230).

1142 Живковић, *Сопоћани*, 26; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 139.

1143 Поводом сличне представе у Грачаници cf. Радовановић, *Руно Гедеоново*, 83.

1144 С истоветном лопатом у рукама приказиван је Христос у оквиру илустрација Беседе светог Јована Крститеља о Спаситељу који ће „очистити своје гумно и сакупиће жито своје..." (Millet, *Athos*, pl. 67/2; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, црт. на стр. 140; А. Нитић, *Циклус проповеди св. Јована Претече*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 162, сл. 2; eadem, *Циклус св. Јована Претече у Матеичу и византијска традиција*, Зограф 23 (1993-1994), 80, сл. 6.

1145 Радовановић, *Руно Гедеоново*, 83, сл. 30.

1146 Ibidem, сл. 29.

1147 Минијатуре у *Paris. gr. 1208*, fol. 149v, показују како би требало да изгледа доследна илустрација библијског текста о два чуда с руном. Cf. Taylor, *The Prophetic Scenes*, 414, fig. 22.

1148 Габелић, *Циклус Арханђела*, 82-83, сл. 18; Овчинников, *Суздальские златые врата*, сл. 114. И на неким другим представама чуда с руном Гедеон подиже главу ка небу, одакле капље роса, или разговара с анђелом (cf. Taylor, *The Prophetic Scenes*, 405, 414, fig. 3; idem, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19, 21). Библијском опису догађаја боље су саображене илустрације у октатевсима (cf. Weitzamnn, Bernabò, *Octateuchs*, fig. 1440-1442).

1149 Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 13-14, 19-20, 21-22;

1150 Cf. Ibidem, fig. 9-10, 19; Радовановић, *Руно Гедеоново*, 83, сл. 29. Епизоду с руном (Суд. 6, 36-40) у ариљској представи препознаје и Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 105-106.

1151 Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, II, 458; Радовановић, *Руно Гедеоново*, 85-86; Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 123.

типолошких вредности и стицала их је тек као део приче о руну. Као и када је реч о *Сусрету Валаама с анђелом*, приказана је епизода која претходи догађају с наглашеном симболиком Отеловљења.

Визија пророка Језекиља насликана је на левој страни ариљске *Лозе Јесејеве*, што углавном одговара њеном месту у другим представама Христовог родословља.[1152] Због суженог простора она је, ипак, померена навише, ближе врху композиције. Као најстарији сачувани пример приказивања *Језекиљеве визије* у оквиру *Лозе*, представу из Ариља одликују извесне необичности у односу на познија решења. Најпре се уочава да је пророк насликан десно, ближе средишту *Лозе Јесејеве*, а Бог који му се указао добио је место на левој страни. У каснијим споменицима њихов распоред био је обрнут. Примећује се затим да Језекиљ показује руком на представу свог виђења, но не гледа ка њој, већ је благо окренут на супротну страну и пружа свитак с текстом пророчанства. Посебну пажњу привлачи сама визија представљена у облику елипсасте, пурпурне мандорле. Њено блештање дочарано је светлосивим, концентрично постављеним линијама. Мандорлу не окружују крилата створења, присутна на познијим примерима, који нешто доследније прате текст Језекиљевог пророштва (Јез. 1:4-28).[1153] У самој мандорли насликана је стојећа фигура Христа мрких власи, одевеног у беле хаљине, какве обично носи на представама *Преображења*. Чињеница да Христос стоји није у сагласности са речима пророка Језекиља. Пророк јасно вели да је на небу видео престо од сафира, и да „на пријестолу бијаше по обличју као човјек" (Јез. 1:26). Касније представе *Визије пророка Језекиља* насликане у *Лози Јесејевој* показују обично попрсје Старца Данима у кружној мандорли.[1154] Поменута одступања од текста пророштва и разлике у односу на све млађе примере *Визије* наводе на закључак да ариљску представу не би требало разумети као плод неке раније традиције у приказивању ове епизоде, преузете са сада уништених или оштећених *Лоза Јесејевих*, већ као сасвим особено и јединствено решење.

У веома сажетом виду описан је на ариљској *Лози Јесејевој* и један од најзначајнијих новозаветних догађаја – *Рођење Христово*.[1155] Уобичајени део сцене сведен је на простор витлејемске пећине у којој су место добили Богородица и малени Христос у јаслама, док су представе вола и магарца изостављене. У питању је сасвим сигурно обична непажња сликара који је пропустио и то да малом Христу наслика нимб. Недостатак простора довео је до знатније измене положаја Богородичине постеље у односу на њен положај у композицији *Рођења Христовог* у олтару. Постеља је на *Лози* готово усправљена, па се Мајка Божија нашла у седећем положају, с рукама спуштеним на колена и погледом усмереним ка детету осењеном зраком из сегмента неба. С десне стране њима прилази арханђел Михаило на пропетом белом коњу, одевен у пурпурни дивитисион с лоросом. Десном руком он указује на новорођенче и његову мајку. У оквиру *Лозе Јесејеве* представа арханђела коњаника је, по свему судећи, први пут нашла место у Сопоћанима,[1156] а не, како се обично истиче, у Ариљу.[1157] Наиме, при врху сачуваног дела сопоћанске *Лозе*, десно од њеног средишта, на месту где се обично у *Лозама Јесејевим* слика *Рођење Христово*, сачувао се фрагмент с ногама коња на којем је готово сигурно јахао арханђел Михаило. Овај иконографски детаљ сусреће се и на познијим представама Христове генеалогије.[1158] Изнад сцене *Рођења* приказане у оквиру ариљске *Лозе Јесејеве* повија се врежа са чашицом из које провирује попрсје старијег пророка са развијеним свитком, пруженим у правцу витлејемске пећине. Остаци сигнатуре дозвољавају да се у овом лику препозна пророк Исаија. Такво препознавање с мање убедљивости потврђује изглед пророка, насликаног с готово сасвим седом брадом и дугом тамнијом косом,[1159] него место његовог попрсја у непосредној близини представе *Рођења*. Слављен као пророк Отеловљења Господњег, Исаија је доста често прикази-

[1152] Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну*, 66; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 92, 108; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19.

[1153] Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. апостолима у Солуну*, 66; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 108, Т. X, 1, 3.

[1154] У Лаври је мандорла трапезоидна, а Христос је као и у Ариљу приказан „у својим годинама". Cf. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, Т X, 3; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19.

[1155] Сцена *Рођења Христовог* приказивана је редовно у оквиру комплексног типа *Лозе Јесејеве* (cf. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 13-14, 15, 16, 19-20, 21-22, 23, 24; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. апостолима у Солуну*, 68; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 92, 109). Као и у Ариљу, *Рођење* је на свим познатим примерима *Лозе Јесејеве* сликано у средишњем делу композиције, на њеној десној страни.

[1156] Живковић, *Сопоћани*, 26.

[1157] Garidis, *L'ange à cheval*, 34; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. апостолима у Солуну*, 67.

[1158] На *Лозама Јесејевим* у Светим апостолима у Солуну, Лаври, Воронецу или Молдовици арханђел на коњу сликан је тачно изнад сцене *Рођења Христовог*. Cf. Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. апостолима у Солуну*, 67-68; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19-20, 21-22, 24. О пореклу и значењу коњаничке представе арханђела Михаила у вези са представама *Рођења Христовог* cf. Garidis, *L'ange à cheval*, 23-59, нарочито 34-42; С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1977), 55-58, нарочито 58 н. 30.

[1159] Пророк Исаија обично је сликан с потпуно седом косом и брадом. Треба, ипак, приметити да је коса пророка Исаије у ариљској Лози некада била сасвим проседа, као и брада, али да се већи део светлосивих линија власи, извучених секо-техником, временом изгубио.

ван крај сцене *Христовог Рођења* или крај других представа идејно повезаних с Оваплоћењем,[1160] што препоручује и *Ерминија* Дионисија из Фурне.[1161]

ПОЈЕДИНАЧНЕ ПРЕДСТАВЕ

На зидовима храма Светога Ахилија у Ариљу сачувало се преко стотину четрдесет засебних представа Христа, Богородице, арханђела и светитеља, односно историјских портрета приказаних у виду стојећих фигура, полуфигура или попрсја.[1162] Подробније описивање и разматрање иконографије сваког од тих многобројних ликова не би довело до резултата важних за разумевање особености ариљског сликарског ансамбла. У питању су углавном сасвим уобичајене представе Спаситеља, његове Мајке, анђела, јеванђелиста, апостола, пророка, светих монаха, архијереја, светих владара, лекара и многих мученика, које се иконографијом ни у једном битнијем детаљу не издвајају од решења вековима примењиваних широм византијског културног простора.[1163] Ипак, неки старозаветни ликови, затим неколико представа хришћанских светитеља, као и српски историјски портрети, истичу се иконографским одликама. Они могу да нам помогну у одређивању места ариљског живописа у историји византијске и српске монументалне уметности. Стога тим представама ваља посветити нешто више пажње и подробније их проучити.

Ликови старозаветних првосвештеника

У горњој зони тамбура куполе ариљске цркве насликана су, како смо током разматрања програма овог дела храма већ истицали, шесторица старозаветних праведника у првосвештеничкој одећи.[1164] По карактеристичним атрибутима лако је препознати на источном делу тамбура ликове Арона, који држи стамнос за ману и палицу, и Мојсија с таблицама закона у рукама.[1165] На јужној страни куполе приказан је Мелхиседек како носи посуду с хлебовима, а на северној Самуило с рогом којим је помазао цареве Саула и Давида.[1166] Крај западног прозора насликана су још двојица првосвештеника. Онај на јужној страни могао би бити отац Јована Крститеља – Захарија – јер држи свитак с текстом којим се прославља Крштење, док је у другоме, који у рукама носи кадионицу и дарохранилницу, могуће препознати Ора.[1167] Побројане ариљске представе иконографијом, бројем и местом у програму припадају ширем развојном току који је крајем XIII века довео до значајнијих промена у приказивању старозаветних ликова одевених у орнат библијских архијереја.[1168]

Уочава се, најпре, да су пред освит XIV века у једном броју православних храмова ликови старозаветних првосвештеника добили знатно већи значај од оног који су имали у старијој уметности.[1169] Постојала је тежња да се прикаже развијен и чврсто повезан низ представа сачињен понекад чак од шест чланова.[1170] Такав низ се уклапа у знатно шире програмске целине и њима почиње да доминира. Развијање низова првосвештеничких представа оствaривано је увођењем извесног броја нових личности које дотада нису приказиване у архијерејској одећи. Према библијским текстовима, те личности су имале само посредан додир са свештеничким позивом. У православној литургијској пракси неке од њих, попут Ора на пример, биле су ипак истицане као богослужитељи равни Арону.[1171] Заправо, литургијски текстови и

[1160] Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. айосшолима у Солуну*, 68; Томић, *Лоза Јесејева у манасширу Морачи*, 109. Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 163; II, p. 143 (пророк Исаија окренут у молитви према Богородици са Христом, XIII век).

[1161] *The „Painter's Manual"*, 29, 31.

[1162] У тај број су укључени и ликови архијереја из *Лишургијске службе ошаца цркве*.

[1163] На извесна мања и углавном уобичајена варирања иконографије пророка у Ариљу указала је Popović, *The Prophets*, 126-129, 134-136.

[1164] О орнату који је у византијској уметности обележавао старозаветне првосвештенике cf. H. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes*, BZ 10 (Leipzig 1901), 2-5; E. Revel-Neher, *Problèmes d'iconographie judéo-chrétienne: le thème de la coifure du Cohen Gadol dans l'art byzantin*, Journal of Jewish Art 1 (Jerusalem 1974), 50-65; K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Frescoes of Dura Synagogue and Christian Art*, Washington 1990, 59-61; Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 58-72.

[1165] Lj. Popović, *Some New Observations*, 39-40.

[1166] Војводић, *Прилог*, 92, сл. 1.

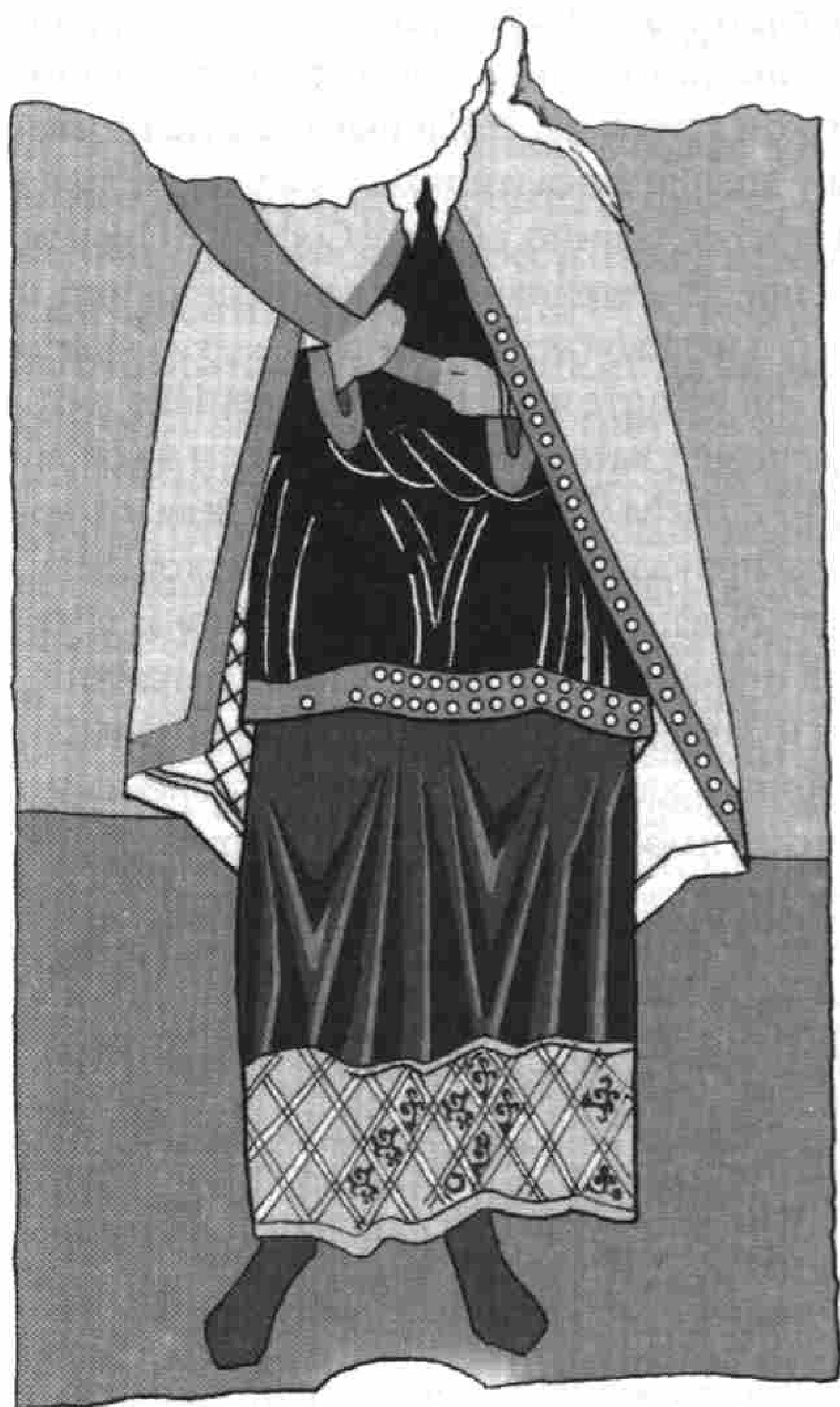
[1167] Idem, *О ликовима ūрвосвешшеника*, 124-125.

[1168] Ibidem, 126-131.

[1169] Осим Ариља, у питању су Богородица Перивлепта у Охриду, Свети Никола у Прилепу и Протатон на Светој Гори. Cf. ibidem, 124-125.

[1170] У старијој уметности никада није било обједињено више од четири лика старозаветних првосвештеника. Cf. ibidem, 121-123, 126.

[1171] Ibidem, 126.



Слика **11.** Пророк Самуило

списи хришћанских писаца одувек су пресудно утицали на уобличавање култа светитеља приказиваних у византијској уметности у улози старозаветних првосвештеника. Захваљујући тим текстовима и обичан јудејски свештеник Захарија или, пак, судија Самуило слављени су код хришћана као архијереји, а то је морало утицати и на њихову иконографију.[1172] Нарочит значај има чињеница да се крајем XIII века у византијском зидном сликарству међу ликове првосвештеника уводи, и у првосвештеничкој одећи први пут слика, један тако важан пророк какав је био Мојсије. Мада је Мојсијева веза са свештеничким позивом, као када је реч о Ору или Самуилу, била истицана током црквених служби, па и на самој литургији,[1173] Мојсије је у старијој монументалној уметности без изузетка приказиван крај других пророка, одевен у хитон и химатион, најчешће голобрад и са свитком у рукама.[1174] Томе је могло допринети неколико чинилаца. Поред околности да се у Петокњижју у више наврата изричито наводи како је Мојсију од Бога било наложено да свештеничко рухо припреми само за Арона и његове синове,[1175] значајног утицаја свакако је имала и дуга иконографска традиција приказивања Мојсија у одећи просвећених људи антике. Ту традицију пророков изузетни светитељски углед учинио је освештаном кроз векове. У хитону и химатиону Мојсије је стога редовно приказиван не само у старијем монументалном сликарству већ и на византијским иконама и у илустрованим рукописима.[1176]

За наше разматрање важно је поменути да се нова, архијерејска иконографија Мојсијевих засебних ликова у византијском зидном сликарству појављује у исто време кад и развијена представа скиније у којој Мојсије првосвештеник служи с Ароном.[1177] Као најстарији познати примери те појаве у програмима православних храмова издвојени су они из Богородице Перивлепте у Охриду и из Протатона на Светој Гори. Развијена слика шатора сведочанства, међутим, није утицала само на нову иконографију Мојсијевог лика, већ је, по свему судећи, као идејни модел била присутна и при уобличавању низова првосвештеничких представа. О томе сведочи околност да су Мојсије и Арон од краја XIII века редовно приказивани у пару и да су увек посебно истицани у оквиру првосвештеничких низова.[1178] Када је у питању ово парно представљање Мојсија и Арона, не би ваљало губити из вида ни то да су њих двојица били браћа и веома блиски сарадници у многим пословима који су се тицали добробити изабранога народа.

Пораст броја и значаја представа старозаветних свештеноначелника у сликаним програмима за последицу је имао и неке друге, такође занимљиве промене у иконографији тих ликова. Првосвештеничким представама сликари почињу да посвећују више пажње и показују тежњу да, избегавајући једноличност, унутар проширених низова успоставе што бољу диференцијацију. Од краја XIII века старозаветни првосвештеници готово су редовно сликани с карактеристичним личним атрибутима у рукама (стамнос и палица Аронови, таблице Мојсијеве, рог Самуилов, посуда с хлебовима Мелхиседекова, итд.),[1179] што у

[1172] Ibidem, 126-127, н. 24, 25.

[1173] Ibidem, 127, n. 26.

[1174] Ibidem, 127-128. Ту су изнети аргументи који говоре против препознавања Мојсија у једном од свештеника приказиваних крај ковчега завета у старим рукописима Топографије Козме Индикоплова и у октатевсима, а за шта се потпуно неосновано залаже Елизабет Ревел-Нехер (cf. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 62-64).

[1175] 2.Мојс. 28:1-43, 29:4-9, 21, 29-30, 39:1-31, 41, 40:13-15; 3.Мојс. 8:6-9, 13, 30.

[1176] Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 128-129.

[1177] О представама шатора сведочанства у византијском монументалном сликарству cf. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија*, 319-334.

[1178] Cf. Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 130.

[1179] За атрибуте које одређени првосвештеници приказани у позновизантијској и поствизантијској уметности држе у рукама cf. *The „Painter's Manual"*, 27-28.

старијој уметности није био случај. У византијском монументалном сликарству ранијег периода првосвештеници су, осим у доста ретким примерима,[1180] приказивани само са општим богослужитељским атрибутима – пиксидом и кадионицом – или са пророчким свитком у рукама.[1181] Нарочито је у том погледу илустративан пример пророка Самуила. На минијатурама у древним псалтирима он у рукама држи свежањ молитвених свитака, док на представама у зидном сликарству, рецимо у Светој Софији у Охриду, Студеници и Манастиру (Мориово), попут осталих библијских првосвештеника, носи дарохранилницу и кадионицу.[1182] Дешавало се, такође, да Самуило буде приказан без икаквог атрибута у рукама, као на једној синајској икони из комнинског периода,[1183] или чак да на себи уопште нема првосвештеничко рухо, већ хитон и химатион. Тако одевен, поменути пророк јавља се, рецимо у катедрали у Монреалеу и на окову охридске иконе Богородице из Благовести, насталом почетком XIII столећа.[1184] Но, од краја XIII века иконографија пророка Самуила се устаљује, па је он готово без изузетка приказиван у првосвештеничкој одећи, с рогом помазања у рукама. Такви особени атрибути, већ у последњој деценији XIII века уобичајени за представе библијских архијереја, требало је да подсете на она дела или догађаје који су, као најзначајнији, определили повезаност Арона, Мојсија, Мелхиседека, Самуила и Захарије са свештеничким позивом, то јест са службом у скинији или храму. Сасвим је сигурно да у Ариљу, као и у неким другим савременим споменицима, поменути атрибути нису били носиоци маријанске симболике, како ће то, с друге стране, често бити случај у уметности зреле ренесансе Палеолога. О томе недвосмислено сведочи, најпре, одсуство Богородичиних ликова на предметима у рукама старозаветних архијереја у Сопоћанима, Светом Петру и Павлу у Расу, Ариљу, Светом Николи у Прилепу или у Протатону.[1185] У том смислу веома је речит и избор личности унутар првосвештеничких зборова у поменутим црквама, са истакнутим присуством Мелхиседека, Самуила и Ора који ни због својих дела, ни због пророчанстава, па ни због атрибута, нису у византијском богословљу и уметности довођени у непосредну везу са Богородицом.[1186] На крају, ваља упозорити и на христолошки снажно интониран програмски контекст којем припадају ови ликови у побројаним споменицима, укључујући ту, наравно, и Перивлепту Охридску.[1187] Крајем XIII века јављају се извесне новине и у изгледу старозаветног првосвештеничког орната. Као украс плаштева библијских архијереја тада почиње да се уводи иконографска епиграфика. Нажалост, сада се не може поузданије утврдити колико је та појава била раширена већ током последњих година XIII века, пошто сви споменици важни за њено тумачење нису прецизно датовани. Украсна слова нејасног значења и смисла на плаштевима имају у Протатону Арон и Мојсије, а у охридској Перивлепти Захарија, приказан у неколико сцена из Богородичиног житија.[1188] Необичним словима искићене огртаче, који ће постати уобичајено обележје првосвештеничких одежди већ почетком XIV века, у Ариљу или Светом Николи у Прилепу још увек не носи ниједан од старозаветних архијереја.

[1180] О овим изузецима cf. Војводић, *О ликовима ӣрвосвешӣеника*, 130 н. 39.

[1181] Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Таб. 26; Миљковиќ-Пепек, *Маӣеријали III*, 18, 21; Millet, *Daphni*, fig. 47, 53, 55; Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, рис. 189,190; S. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira), München* 1985, 199, Taf. 13, Abb. 131, 134; Кашанин и други, *Сӣуденица*, сл. 107; М. Благојевић, *Србија у доба Немањића*, Београд 1989, сл. на стр. 47; Живковић, *Милешева*, 8-9; Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манасӣир*, сл. 86, Таб. XXVI; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 90 α; Jolivet-Lévy, *Cappadoce.*, pl. 14, fig. 1, pl. 137; Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 54, 56, 157, 162, 170.

[1182] Cf. претходну напомену.

[1183] Сотириу, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 157.

[1184] Demus, *Norman Sicily*, 114, pl. 59, 61; Grabar, *Les revêtements*, 36, fig. 27-29. Понекад је и сам првосвештеник Арон могао бити представљен у хитону и химатиону, без икаквих свештеничких атрибута (cf. Сычев, Мясоедов, *Фрески Сӣаса-Нередицы*, Таб. XI-2; Орландос, *Ἡ Παρηγορήτισσα*, πίν. 10, 19, etc).

[1185] Обичај да се Богородичини ликови приказују на предметима што симболизују Богомајку није био непознат крајем XIII века, али се јавља само у оквиру старозаветних сцена које су, осим христолошких, носиле и јасна теотоколошка значења, као што су *Шаӣор сведочансӣва* или *Заӣворена враӣа* (*Арон и његови синови ӣред олӣаром*). Cf. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија*, 329, сл. 4; *St. Mary Pammakaristos*, 107, fig. 108-110.

[1186] Cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 77, 138-139; В. Милановић, „Пророци су те наговестили" *у Пећи*, in: *Архиеӣиской Данило II и његово доба*, Београд 1991, 409-423.

[1187] Cf. Popović, *The Old Testament High Priests*, 91; Војводић, *О ликовима ӣрвосвешӣеника*, 131-149. Тумачећи ликове старозаветних првосвештеника у Светом Николи у Прилепу, Петрула Костовска ипак заступа мишљење да су они, захваљујући својим атрибутима, били носиоци и теотоколошке символике (Костовска, *Св. Никола во Варош*, 58-59). За слично мишљење, када је у питању само Ариље cf. Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 108, 245, 334.

[1188] Millet, *Athos*, pl. $8_{/3-4}$; Л. Павловић, *Иконографска еӣиграфика код ӣророка*, ЗЛУ 20 /1984/, сл. 1-3.

Свети ратници у одећи касноантичких дворјана

У задужбинама српских владара и њихових сродника осликаваним током XIII века, попут Студенице, Милешеве, студеничке Никољаче, Богородице Бистричке, Сопоћана (наос, капела Светог Симеона) и Ариља, ликови светих ратника истичу се не само бројем и местом у програму већ и прилично неуобичајеном иконографијом.[1189] Уместо у класичној ратничкој опреми с панцирима, штитницима и шлемовима, свети Ђорђе, Димитрије, двојица Теодора, Прокопије или Меркурије приказивани су у древној племићкој одећи, заогрнути хламидом. Тек понеки дискретно показан детаљ ратничке опреме или комад оружја наводио је на закључак да су у питању светитељи војници. Наравно, описана иконографија светих ратника није била непозната у византијској уметности. Својим пореклом она се везује за предиконокластичку епоху, када је пуну популарност доживљавао иконографски тип светитеља војника приказаних у одећи високих дворских достојанственика, с мученичким крстом у рукама.[1190] Оваква иконографија светих ратника није била потпуно заборављена ни у постиконокластичком периоду, када се древни тип модификује увођењем пробраних војничких атрибута,[1191] али се никако не би могла убројати у шире распрострањене појаве током средњовизантијског и позновизантијског периода. За владавине династија Македонаца и Комнина, као и у обновљеном царству првих Палеолога, ликови светих ратника у одећи племића били су готово сасвим потиснути. У то време на делима византијске уметности преовлађују као далеко популарније представе светитеља војника оклопљених панцирима, с штитовима и различитим оружјем у рукама.[1192]

Под пуном ратничком опремом, а у складу са поменутим византијским обичајем, свети ратници су приказивани и у неким српским храмовима из XIII века. У питању су испосница Светог Петра Коришког изнад села Корише код Призрена, Свети Петар у Богдашићу крај Тивта и католикон манастира Градца.[1193] Важно је приметити да два од наведених споменика нису била владарске задужбине, док је трећи настао као ктиторско дело једне вероватно бивше српске краљице, а не самог владара. У пуној војној опреми био је приказан и један свети ратник на зиду јужне куле западног улаза у Студеницу.[1194] Примена необичне иконографије светих ратника, дакле, не спада у појаве које су обележиле српско сликарство XIII века у целини, већ је мање-више доследно и, без икакве сумње, смишљено негована у храмовима представника светородне династије Немањића – великих жупана, принчева и краљева. Колики је значај за српске владаоце и највише представнике династије имао култ светих ратника не треба посебно истицати.[1195] Јасно је, стога, да је нарочита брига о представама ових светитеља у задужбинама Стефана Првовенчаног, затим његових синова Владислава и Уроша I, као и унука Драгутина, имала значајно религијско и идеолошко утемељење. Ипак, прави разлози који су довели до везивања Немањића за иконографски тип светог ратника племића, односно ратника мученика, за сада нису довољно препознатљиви. Кључну улогу при његовом избору и промовисању могао је имати, као и у многим другим случајевима, углед Студенице, чији живопис чува најстарије сведочанство о примени тог иконографског типа у Србији.

[1189] Cf. Николић, *Конзерваторски запис*, 42-48, 74-78; Кашанин и други, *Студеница*, 154, 179, сл. 107; Радојчић, *Милешева*, 19-20; Живковић, *Милешева*, 19, 22-23,28; J. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУ 6 (1970), 208, црт. 3, сл. 9; Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. $37_{/3}$, $40_{/1\text{-}2}$; Живковић, *Сопоћани*, 13, 21-22, 33; Hamman-MacLean, Hallensleben, *Monumentalmalerei*, pl. 19, fig. 145; Живковић, *Ариље*, 20, 34.

[1190] О развоју иконографије светих ратника у уметности хришћанског Истока cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 568-600.

[1191] Ibidem, 603, n. 282. За још неколико примера приказивања светих ратника у одећи ранохришћанских дворских достојанственика у позновизантијској уметности cf. В. Димовъ, *Разкопкитѣ на Трапезица въ Търново*, Извѣстия на Българското археологическо дружество 5 (София 1915), 143 обр. 101-102; A. S. Joannou, *Byzantine Frescoes of Euboea, I, Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Athens 1959, fig. 54-55; *The Kariye Djami*, vol. 2, fig. 304 [165], 305 [166]; N. Nikonanos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Thessaloniki 1986, pl. 23, etc.

[1192] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 585-599, 603-604.

[1193] Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7/8 (Београд 1958), 102-103, сл. 12-14; В. J. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958), 174-175, сл. 2-4; idem, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 28, сл. 4, 10; Бошковић, Ненадовић, *Градац*,8.

[1194] Да овде није била у питању представа „арханђела с лоросом и крилима", како је сматрао В. J. Ђурић (*Портрети на капији Студенице*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 106), већ светитеља у ратничкој опреми, уверавају нас јасни трагови панцира, као и чињеница да представљена фигура своју леву руку наслања на штит. Копија Часлава Цолића, из Галерије фресака у Београду, начињена непосредно по открићу сликарства у студеничкој кули, показује такође да мрка повијена линија видљива десно од разматране фигуре, није припадала ивици крила него бордури војничког плашта. Cf. et Б. Миљковић, *Сликарство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд-Крушевац 2002, 185.

[1195] О поштованости светих ратника у српској дворској средини cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 600-602.

Изворни тип „немањићке" представе светих ратника одевених у хламиде и с мученичким крстом у рукама, познат из Студенице, готово је у потпуности био поновљен у Милешеви, студеничкој Никољачи, Богородици Бистричкој и вероватно Жичи. У овом последњем споменику, по свему судећи, услед преношења садржаја првобитног живописа на нови слој фресака у јужном параклису, насликано је почетком XIV века неколико светих ратника према студеничком моделу.[1196] Једино су у Милешеви свети Димитрије, Георгије, Прокопије и двојица Теодора били издвојени од осталих светих ратника и мученика кожним панцирима са штитницима за рамена, видљивим испод плашта с тавлионом.[1197] Следећу фазу развоја иконографије светих ратника у задужбинама Немањића показују Сопоћани. И у маузолеју краља Уроша I светитељи слављени као војници одевени су у богато украшене племићке хаљине и плаштеве с тавлионима. У рукама више не носе мученичке крстове већ држе копља, мачеве и штитове, а тунике су им понекад опасане и војничким појасевима. Све то показује да су под утицајем савремених византијских обичаја у древни иконографски тип светих ратника, познат из Студенице, временом уношене одређене измене. Својом иконографијом сопоћански свети Георгије и Димитрије или свети Евстатије Плакида (наос) јасно су наговестили појаву новог вида представе светих ратника, широко присутну већ у наосу Богдашића и Градца, а потпуно прихваћену у задужбинама краља Милутина из првих деценија XIV века.

Стара традиција укорењена у српској средини ипак се јавила у пуном сјају још једном, и то при самом крају века на чијем је почетку успостављена. Највероватније по жељи самог краља Драгутина, у северној ариљској певници насликано је неколико најзначајнијих светих ратника у богато украшеним хаљинама преко којих су пребачени плаштеви с тавлионима, опшивени скупоценим тракама и стегнути кружним фибулама. У десној руци сваког од светих ратника из Ариља насликан је мученички крст, као у Студеници, Милешеви, студеничкој Никољачи и Богородици Бистричкој, док им се у левој руци налази оружје – мач или копље – као у Сопоћанима. Опредељујући се за овакав вид ратничких представа, ктитор моравичке катедрале и његови повереници јасно су показали оданост особеним обичајима негованим у рашким задужбинама ранијих српских владара. У питању свакако нису били необавештеност и недостатак интереса за укључивање у савремене уметничке и идејне токове, подстицане из византијских метропола. О томе сведочи чињеница да су нова, у српској средини све присутнија схватања о представама светитеља војника оставила несумњив траг и у Ариљу. Пуну ратничку опрему – панцир на грудима, штит на леђима и копље у рукама – у моравичкој саборној цркви носи свети Евстатије Плакида, али је насликан у попрсју и потиснут у хијерархијски мање значајан простор припрате. Овде се запажа извесна сличност са решењем насталим 1208/1209. у Студеници, где су у наосу свети ратници сликани у одећи дворјана, а на улазној капији у панциру с копљем и штитом у рукама. На важност и посебна значења представа светих ратника одевених у племићку одећу подсећа, мада сасвим ретко, и сликарство у неким познијим задужбинама српских владара. Тако је у Старом Нагоричину патрон храма свети Ђорђе насликан два пута, као и остали свети ратници, у пуној војничкој опреми. На ктиторској композицији, међутим, на којој краљу Милутину предаје победоносни мач, приказан је у туници и богато украшеној хламиди, закопчаној фибулом, са венцем на глави.[1198]

Неколико запажања о иконографији осталих светитеља

У складу са устаљеним и особеним српским традицијама у Ариљу су насликане и две представе све-
Таб. 23 тог Стефана Првомученика. Један од ликова првог страдалника за хришћанску веру добио је место у непосредној близини олтарске преграде, што је било уобичајено за српске владарске задужбине XIII века, док се други нашао у лунети пролаза који води из главног дела олтарског простора у ђаконикон, запра-

[1196] Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, сл. на стр. 37, 172, 175, 180. Иконографија светих ратника насликаних у самом наосу Жиче прилагођена је, међутим, схватањима која су у српској средини владала у време обнове жичког живописа 1309-1316. године.

[1197] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603, н. 278.

[1198] Тодић, *Старо Нагоричино*, црт. 21. Поменимо да је с племићким плаштом на рамену, а с мачем и крстом у рукама, свети Димитрије насликан крај олтарске преграде у гробљанској цркви Светих апостола крај Хиландара, док се наспрам њега некада морао налазити лик светог Ђорђа. Према разултатима најновијег разматрања стилских одлика фресака, ова хиландарска црква осликана је у време краља Стефана Дечанског. Cf. Djurić, *La peinture de Chilandar*, 59, sch. B; Ђорђевић, *Зидно сликарство 1322-1430/1*, 245.

во у параклис посвећен Првомученику. На обе представе свети Стефан носи одору античких учитеља – хитон и химатион – десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Својим пореклом таква Првомученикова иконографија везује се за уметност ранохришћанског доба и преовладавала је до почетка VIII века.[1199] У каснијим временима, када је свети Стефан, као и остали свети ђакони, углавном представљан у савременом ђаконском орнату, она је потиснута да би се одржала првенствено у уметности Цариграда. Приказан у античком руху, свети Стефан у средњовизантијској уметности постаје препознатљив као савременик, ученик и сарадник првих хришћанских учитеља, као пророк и први мученик за хришћанску веру.[1200] С обзиром на то да је „апостолска" иконографија Првомученикових представа оставила доста бледе трагове у споменицима византијског света изван Константинопоља,[1201] јасно је да за њену појаву почетком XIII века и велику популарност у српској средини, све до краја XIV столећа, ваља захвалити посебним настојањима и бризи српских ктитора.[1202] У храмовима Србије један древни иконографски образац доживљава тако праву ренесансу у позновизантијском периоду. То је лако објаснити ако се зна да је свети Стефан сматран заштитником српске средњовековне државе и владара, да је његов култ у српским земљама био веома развијен и да су, сходно томе, ктитори и сликари обраћали посебну пажњу на његове представе.[1203] Изузетне заслуге за ширење поштованости светог Стефана у Србији припадале су члановима династије Немањића. Као владари, односно владарски сродници, они су били посебно везани за светитељев култ и у својим задужбинама најнепосредније васпостављали и неговали особиту традицију у приказивању Првомученика.[1204] О нарочитом значају култа **„стго прьвом(оу)ч(е)н(и)ка и ар(ь)χидиꙗк(о)на Х(ри)с(то)ва Стефана"** у српској средини крајем XIII века, управо у време када настају ариљске фреске, сведочи и један у досадашњим расправама о овом питању неискоришћени извор. У питању је литургијски свитак из Хиландара, настао вероватно у Милешеви (Хил. 16/V). На том свитку свети Стефан је поменут три пута у различитим молитвама међу светитељима нарочито поштованим у средњовековној Србији (свети Јован Крститељ, свети Сава Српски, итд.), а на крају богослужбених састава у којима се на неколико места Бог призива да спасе и помогне тадашњег српског владара, краља Стефана Уроша II.[1205] Не чуди, стога, што се и краљ Драгутин постарао да у цркви Светог Ахилија лик светог Стефана истакне посебним местом у програму и нарочитом иконографијом. Због нејасне династичке ситуације и настојања да своме старијем сину обезбеди наследство српског трона, он је, изгледа, имао и посебних разлога за исказивање нарочитог поштовања према Првомученику. У питању није био само светитељ чије је име добио на крунисању и под чијом заштитом је владао, попут ранијих српских краљева. Свети Стефан је, тако се веровало, посредовао пред Христом и при наслеђивању власти у Србији.[1206] Посветивши светом Стефану проскомидију и истакавши његове „апостолске" ликове у програму живописа, краљ Драгутин је показао да је једна од стожерних немањићких традиција била снажно присутна на „сремском" двору и да су државничке и династичке амбиције „сремског краља" биле и те како живе крајем XIII века.[1207]

Култ заштитника ариљског храма, светог Ахилија Лариског, величају чак четири представе истакнуте на зидовима моравичке катедрале, а распоређене у свим кључним просторима цркве, од олтарске апсиде, преко наоса и припрате, до лунете на западној фасади (схема 1, бр. 68, 45, 127, 137). Ти светитељеви ликови обележени су готово истоветним физиономијама. У питању је постарији архијереј сасвим седе кратке косе, с плитким залисцима изнад чела и широком белом брадом растављеном у два зашиљена прамена.[1208] Разумљиво је да се ставом, гестовима и орнатом издваја представа светог Ахилија укључена у *Службу ота-* Таб. 21, XXVIII

[1199] Cf. Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 537-541 (са старијом литературом).

[1200] Ibidem, 541-543.

[1201] Ibidem, 543. Прилично ретким „провинцијским" примерима побројаним у цитираном раду можемо придружити и оне из цркве Светог Николе у месту Ердемли (XI век) у Кападокији (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 274) и цркве Светог Николе у Мелнику (Мавродинова, *Мелник*, сл. 16 – источни зид протезиса, попрсје јужно од конхе; натпис крај ове представе види се на старој фотографији из Народног музеја у Београду).

[1202] Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 544-563.

[1203] Ibidem, 549-563.

[1204] Ibidem, 544-549.

[1205] Cf. *Свитак на пергаменту из XIV века*, препис епископа Димитрија, Споменик СКА XXXIII, други разред 30 (Београд 1898), 9-11; Радојичић, *Књижевна збивања*, 139-140. За датовање овог свитка у крај XIII века Богдановић, *Каталог*, 58.

[1206] Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 549-563.

[1207] Ibidem, 545.

[1208] О култу и иконографији светог Ахилија Лариског cf. Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 71-84; idem, *Ахил Лариски*, 7-30; Суботин-Голубовић, *Култ светог Ахилија*, 21-28; П. Миљковиќ-Пепек, *Најстарите светителски култови во Македонија, темели за самостојната Самоилова црква и автокефалност на Охридската архиепископија*, Зборник, Музеј на Македонија, н. с. бр. 1, Средновековна уметност, Скопје 1993, 22-25; Миљковиќ-

ца цркве, где је светитељ приказан у полиставриону, полуокренут ка средишту апсиде, како корача погнут с литургијским свитком у рукама. На свим осталим ариљским представама патрон моравичке катедрале лицем је окренут посматрачу, одевен је у тамноцрвени фелон с омофором, десном руком благосиља, а у левој држи јеванђеље. Сасвим сличне иконографске црте препознају се на представама лариског светитеља и у неким старијим српским црквама, као што су Студеница и Милешева.[1209] То показује да је иконографија светога Ахилија у српској средини била добро позната и утврђена знатно пре осликавања Ариља.[1210] Постојање устаљене иконографске традиције светитељевих представа и истакнуто место тих представа у значајним немањићким задужбинама, уз посвету старије ариљске цркве,[1211] могу да се узму као јасно сведочанство о присуству Ахилијевог култа у Рашкој још у првој трећини XIII века. Нема сумње да је поштовање светог Ахилија на српском тлу било подстицано из Преспе, заправо Охрида, под чијом су се јурисдикцијом до 1219. године налазиле епископије у држави Немањића,[1212] као што је јасно да је успостављање самосталности српске цркве довело до постепеног слабљења значаја тога култа. О његовом присуству и снази у живопису српских цркава друге половине XIII века није могуће доносити поузданије закључке због оштећености првобитних фресака и натписа у Светим апостолима у Пећи, Сопоћанима и Градцу. С друге стране, очевидно је да су ликови светог Ахилија у српским храмовима XIV века изгубили значај који им је придаван у првим деценијама XIII столећа. Ако оставимо по страни календарске представе, о поштованости светог Ахилија после 1300. године у Србији сведоче само малобројна попрсја у олтарском простору (Старо Нагоричино, Кучевиште),[1213] или пак фигуре „утопљене" у мноштво архијерејских представа из развијених тематских програма бочних делова светилишта у Грачаници и Дечанима.[1214] Поред тога, појава светитељевих ликова у црквама као што су гробљански храм Светих апостола код Хиландара,[1215] Псача[1216] или храм Вазнесења у манастиру Сретења на Метеорима[1217] вероватно није произашла из жеље да се очувају древне српске традиције. По свему судећи, она је своја изворишта налазила у центрима Ахилијевог култа у Тесалији и Македонији. У том смислу веома је поучан пример из Леснова. Лик светог Ахилија Ларисков могао би се с разлогом препознати у оштећеној представи једног архијереја на улазу у лесновски олтар, али, како запажа Смиљка Габелић, реч је о попрсју насликаном крај представа светог Климента Охридског, светог Кирила Философа и светог Еразма Лихнидског. То би значило да је представа светог Ахилија била прикључена групи охридских или у Охриду нарочито поштованих светитеља архијереја и да је пут којим је светитељев култ стигао до Леснова полазио с југа.[1218] Ово постаје још јасније ако се у обзир узме то да обичај програмског повезивања представа охридских светитеља с ликом светог Ахилија из Ларисе није негован у рашким споменицима.[1219]

Изразитији култ ларисков светитеља биће од друге половине XIII века у рашкој средини везан, изгледа, искључиво за епископско средиште у Моравицама. Одатле се у пуној снази шири само у непосредној близини Ариља.[1220] Тако је, рецимо, у Белој цркви Каранској лик светог Ахилија добио изузетно

Пепек, Видоеска, *Некои иконографски проблеми*, 97-116; Габелић, *Манастир Лесново*, 74; Т. Суботин-Голубовић, *Словенски преписи службе св. Ахилију и њихови грчки извори*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 29-33.

[1209] Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 77-78; idem, *Портрети на светителите*, 150-151, сл. 44; Petković, *La peinture serbe*, II, fig 18; Живковић, *Милешева*, 28.

[1210] Готово истоветна иконографија обележава и најстарије сачуване представе светог Ахилија у византијској уметности (cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, fig. 31; Грозданов, *Ахил Лариски*, 8-9).

[1211] Јанковић, *Епископије и митрополије*, 181-182.

[1212] К. Јиречек, *Хришћански елементи у топографској номенклатури балканских земаља*, in: *Зборник Константина Јиречека*, Београд 1959, 487-488; Ј. Ферлуга, *Време подизања цркве Св. Ахилија на Пресни*, ЗЛУ 2 (1966), 3-7; Јанковић, *Епископије и митрополије*, 181-182; Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 75-77.

[1213] Грозданов, *Ахил Лариски*, 21; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 133.

[1214] Тодић, *Грачаница*, 108 (у тамбуру куполе ђаконикона); *Зидно сликарство манастира Дечана*, 20 (фигура у најнижој зони западног дела протезиса).

[1215] Djurić, *La peinture de Chilandar*, 58, fig. 27.

[1216] Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 175. Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 80; Millet, Velmans, *La peinture*, pl. 62, fig. 122. Лик светог Ахилија јавља се у овој цркви као пандан представи светог Климента Охридског.

[1217] Суботић, *Почеци монашког живота*, 167; Грозданов, *Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 83.

[1218] Габелић, *Манастир Лесново*, 74, 221. О програмском повезивању представа светог Ахилија с ликовима охридских светитеља као пракси однегованој у језгру Охридске архиепископије cf. Грозданов, *Ахил Лариски*, 29.

[1219] Једино је Р. Николић претпоставио да су у првом од поменутих рашких споменика – Студеници – наспрам представе светог Ахилија могли бити насликани свети Климент Охридски и свети Методије (Николић, *Конзерваторски запис*, 60, сх. 1, бр. 8, 9). Но, за овакву идентификацију светитеља нема никаквих поузданијих основа.

[1220] Нажалост, немамо података о времену настанка „манастира Светог Архалија" (Ахилија?) у Горњој Клини (Србица), који се помиње 1455. године у турском попису области Бранковића (cf. М. Ивановић, in: *Задужбине Косова. Споменици и знамења српског народа*, Призрен-Београд 1987, 423).

углeдно место и укључен је у *Литургијску службу отаца цркве*,[1221] као у самом Ариљу или у неким црквама везаним за старија средишта култа на територији Преспе, Охрида, Костура и Метеора.[1222] Занимљиво је стога приметити да је Каранска црква подигнута у области која се, по свему судећи, налазила под јурисдикцијом моравичког епископа. Мора се признати како нам подручја српских средњовековних епархија, па и моравичке, нису подробније позната.[1223] Чињеница је, ипак, да је Бела црква Каранска, која је саграђена на крајњем северозападу државе краља Душана, по свом положају била просто усмерена на Ариље. Катедра моравичке епископије налазила се између Карана, с једне стране, и епархијских седишта у Дабру и Жичи, с друге, а била му је нешто ближа и од Моравског Градца. У сваком случају, једино се с обзиром на просторну, а вероватно и црквено-административну повезаност Каранске цркве са Ариљем може објаснити истакнуто место представе светог Ахилија у живопису тог храма. Чини се такође извесним да и све друге наглашене изразе светитељевог култа у српској средини познијих времена треба довести у непосредну везу са моравичком катедром. У такве изразе свакако спада стварање оригиналне службе светом Ахилију са пролошким житијем. У њој се светитељу кличе „српскаја богомдана похвало" и истиче његово „страданије" у Моравицама зарад истребљења јереси међу Србима, а ариљско братство и српски народ називају „чедима" светог Ахилија.[1224] Рекло би се да је постепено потискивање култа тог светитеља на територији наше средњовековне државе било нарочито изражено у до-ба моравске Србије. Иако се управо тада за само Ариље ствара поменута српска служба светом Ахилију, у црквама моравске Србије није сачувана ниједна поуздано препозната светитељева представа. Лика светог Ахилија нема чак ни у веома развијеним, али прилично оштећеним олтарским програмима Раванице, Ресаве или Каленића. Поуздано препознати ликови патрона моравичке катедрале почеће поново да се јављају у српском сликарству тек у доба обновљене Пећке патријаршије.[1225]

Посебан значај за проучавање ариљског живописа има и занимљива представа *светог Јована Претече* на источном зиду јужне певнице. Светитељ је представљен као полунаг пустињак огрнут химатионом, с рашириним крилима на леђима и одсеченом главом коју носи у златној чинији. Поред посечене главе, знака свог мучеништва, свети Јован у левој руци држи свитак с текстом литијске стихире певане на вечерњој служби његовом Усековању. Десницом подигнутом до груди светитељ благосиља. Утврђено је да је таква Крститељева иконографија настала под утицајем различитих богословских текстова надахнутих Малахијиним пророчанством (Мал. 3:1), односно Матејевим (Мт. 11:10), Марковим (Мк. 1:2) и Лукиним јеванђељем (Лк. 7:27). У питању су првенствено беседе и црквене песме у којима се светитељ назива пророком, анђелом, апостолом и мучеником, управо као у стихири цитираној на свитку Христовог Претече у Ариљу. Према мишљењу истраживача, на појаву крила на Крститељевим представама утицала је и чињеница да се овај пророк определио за пустиножитељство и испосништво, односно за „анђеоски начин живота".[1226] Потпуно уобличавање представе светог Јована Крститеља као „Кефалофороса" с крилима и њена појава у византијској уметности могу да се прате тек од краја XIII века. Ариљски пример, уз веома оштећену представу крилатог светог Јована на источном зиду припрате у Перивлепти Охридској,[1227] спада у најраније потврде те нове Претечине иконографије и сведочи о доброј упућености сликара моравичке катедрале у идејне токове савремене уметности. Нажалост, није до краја јасно

Таб. 20

[1221] Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 142.

[1222] Cf. стр. 138 supra.

[1223] Облашћу Моравичке епархије бави се Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 35-39.

[1224] Ђ. Сп. Радојичић, *Песме за култ Ахилију Лариском код Срба*, Летопис Матице српске 388/1 (1961), 56; Љ. Васиљев, *Ариљски преписивачки центар и култ светога Ахилија код Срба*, in: *Научни састанак слависта у Вукове дане. Реферати и саопштења 14/1* (Београд 1985), 169-170; Иванова, *Служба на св. Ахил*, 12-13; Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије*, 37; Иванова, *Неизвестна сръбска служба*, 25, 31, 38-40; eadem, *„Възпявам те, отче Ахилие"*, 149, 158 (л. 83б), 172 (л. 102б).

[1225] За култ светог Ахилија у овом периоду cf. Грозданов, *Ахил Лариски*, 26.

[1226] О иконографији крилатог светога Јована Претече „Кефалофороса" и текстовима на основу којих је уобличена cf. W. Hanng, *The Winged St. John*, The Art Bulletin 5 (1922) 35-40; Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог*, 39-50; J. Lafontaine-Dosogne, *Une icône d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie du St. John-Baptiste ailé*, BMAH 48 (1976) 121-143; Б. Радојковић, *Бронзана иконица Јована Крститеља*, ЗНМ 9-10 (1979) 491-496; Ch. Walter, *Saint John the Baptist „Kephalophoros". A New Iconographical Theme of the Palaeologan Period*, in: *῾Ενατο Συμπόσιο βυζαντινής καὶ μεταβυζαντινής αρχαιολογίας καὶ τέχνης*, Атина 1989, 85-86; С. Зумпулакис, *῾Οἱ ᾿Ιωάννης ὁ Πρόδρομος ὡς ἄγγελος. Οἱ θεολογικὲς προϋποθέσεις τῆς φτερωτῆς ἀπεικόνισής του ᾿Εκδόσεις Δόμοσ*, Атина 1992; E. C. Schwartz, *The Angel of the Wilderness: Russian Icons and the Byzantine Legacy*, Byzantinoslavica 58/1 (Prague 1997), 169-174.

[1227] K. Keiko, *The Invention of the Head of St. John Prodromos in Byzantine Painting*, Κληρονομία 31(Солун 1999), 93. Ова представа само је делимично сачувана, па није јасно да ли је у питању био „Кефалофорос".

колико је у доба осликавања Ариља била раширена таква иконографија Крститељевих представа. За сада, рецимо, није могуће поуздано датовати фрагментарно сачувану фигуру крилатог светог Јована „Кефалофороса” на фасади Кубелидике у Костуру. Скромни остаци ове представе, сачувани крај јужног довратника улаза у храм, припадају најстаријем слоју сликарства на западној фасади Кубелидике. На основу не баш јасних стилских одлика чини се да је поменути Претечин лик настао у зрелом XIV веку, а не крајем XIII столећа.[1228] У сваком случају, представе крилатог Крститеља, с одсеченом главом у рукама или без ње, јављаће се доста често у византијском, бугарском и нарочито српском сликарству XIV века. Ти ли-кови, које срећемо у Грачаници,[1229] Светом Николи Орфаносу у Солуну,[1230] на реликвијару Крститељеве руке из трезора катедрале у Перпињану,[1231] у цркви број 11 у Червену,[1232] у Дечанима,[1233] параклису светог Николе у Сопоћанима,[1234] наосу и припрати Леснова,[1235] Претечином параклису у Светој Софији Охридској,[1236] Зауму,[1237] Псачи,[1238] параклису Рођења Светог Јована у Претечином манастиру код Сера[1239] или Минхенском псалтиру,[1240] разликују се међусобно и по неким пратећим иконографским детаљима и по садржају текстова на свитку који светитељ обично држи у рукама.

Истицање особених светитељских атрибута и подробно иконографско дефинисање представе светога Јована Претече не треба посматрати као изоловану појаву у сликарству моравичке катедрале. Разматрање иконографије старозаветних првосвештеника показало је, такође, да су од краја XIII века најважнији библијски архијереји својом одећом редовно издвајани у засебан светитељски збор и да је „личним”, дотада често непознатим атрибутима извршена диференцијација у оквиру групе. Добро је знано да овакво обележавање светитеља личним атрибутима или атрибутима ширих светитељских група, као и други видови иконографске карактеризације, нису представљали никакву реткост у византијској уметности ранијих епоха. У извесном броју споменика с краја XIII и почетка XIV века поменута пракса с дубоким традицијским коренима доживљава, међутим, нарочито доследну примену. Тако су у живопису Ариља, поред светог Јована „Кефалофороса” и старозаветних првосвештеника, са већ уобичајеним атрибутима и особеним иконографским ознакама били представљени многи други светитељи. Ариљски сликари, на пример, не пропуштају прилику да пророку Захарији „Млађем” у руку ставе срп као симбол његове пророчке визије. Захарија је, према слову свог пророштва (Зах. 5:1-4), видео летећу књигу, заправо свитак који је био савијен у облику српа.[1241] Овај пророк се због тога у богослужбеним текстовима помиње као „Срповидац”, а у ликовним уметностима добија срп као атрибут. Већ на мозаицима Свете Катарине на Синају, Рабулином јеванђељу (fol. 8a) и у рукопису Paris. gr. 923 (Sacra Parallela, fol. 217^{v}) крај пророка Захарије приказан је срп као део његове визије, док се у Хришћанској топографији Козме Индикоплова, Сиријској библији (Paris. syr. 341, fol. 182^{r}) или Хомилијама Григорија Назијанског из Амброзијане срп нашао у пророковој десници.[1242] Међутим, тек ће у позновизантијској уметности приказивање пророка Захарије са српом изнад главе или у рукама постати сасвим уобичајена појава.[1243] Фигуре светих Сергија и Вакха обележене су у моравичкој катедрали својим древним и препознатљивим атрибутима, огрлицама и палицама,[1244] док су ликови светог Спиридона и светог Кирила Александријског оживљени њиховим специфичним капама.[1245] Двојица петозарних мученика – свети

[1228] На основу резултата наших теренских истраживања.

[1229] Тодић, *Грачаница*, 127, сл. 75.

[1230] Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, 43-44, εἰκ. 16.

[1231] *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, 477, no. 367.

[1232] Мавродинова, *Стенната живопис*, 60, рис. 87.

[1233] Петковић, *Дечани*, II, T. CXXXVIII$_{/2}$.

[1234] Живковић, *Сопоћани*, 35.

[1235] Габелић, *Манастир Лесново*, 123, 198, сл. 52, 100.

[1236] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 9, сл. 43.

[1237] Ibidem, 110-111.

[1238] Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 174.

[1239] А. Страти, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Παρεκκλησίου τοῦ Γενεθλίου τοῦ Προδρόμου στὴν Ἱ. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρῶν*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 242, εἰκ. 5.

[1240] *Der serbische Psalter*, Textband, 237; Faksimile, fol. 148. Свети Јован Претеча представљен је с крилима и на једном веома оштећеном каменом рељефу из Арте, насталом у доба Палеолога. Cf. А. К. Орландос, *Βυζαντινὰ γλυπτὰ τῆς Ἄρτης, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 2/$_2$ (Атина 1936), 170-171, εἰκ. 18.

[1241] У Септуагинти употребљена је реч срп – *δρέπανον*, а у Вулгати, сагласно хебрејском оригиналу, реч књига – *volumen*. Cf. *Topographie chrétienne*, II, 236 n. 1, 237; Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, 349.

[1242] Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, 349, са старијом литературом; M. L. Gengario, F. Leoni, G. Villa, *Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana. Ebraici e greci*, Milano s. a., 90, Tav. XVIII; Popović, *The Prophets*, 131.

[1243] Осим већег броја примера наведених код Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, 349-350, и Габелић, *Манастир Лесново*, 64 н. 435, vid. et Поповић, *Фигуре пророка*, 453, сл. 5; М. Љубинковић, *Раваница*, Београд 1980, сл. 5; Ђурић (С.), *Љубостиња*, 76, сл. 63; Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, Саопштења 9 (1970), 133.

[1244] За иконографију светих Сергија и Вакха cf. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 255, н. 139 (са старијом литературом).

[1245] О капама ових светитеља cf. Габелић, *Станичење*, 32, н. 58 (са старијом литературом); eadem, *Манастир Лесново*, 71, н. 494, 495.



Слика **12.** Свети Сергије

Евстратије и Мардарије – издвојени су од осталих светитеља захваљујући карактеристичном огртачу и свитку у руци првог, односно особитој одећи и клобуку на глави другог.[1246] Апостола Петра сликари су обдарили свежњем ротулуса, а светог Павла кодексом с нарочито украшеним корицама,[1247] да би светом Јовану Златоустом у десници насликали архијерејски крст, итд. Верни древним византијским традицијама, ариљски живописци помно пазе да светитељима из различитих категорија дају препознатљиве ознаке њиховог позива или чина и онда када их не обележавају „личним” атрибутима. Они иконографски јасно и тачно раздвајају архијереје од свештеника и ђакона, монахе од светих лекара, а владаре од ратника. Ариљски мајстори углавном су били пажљиви и када је светитеље требало обележити канонизованим цртама њиховог лика, одређујући им старост, односно боју, дужину и облик косе или браде. Само на једном месту поткрала се грешка, и то изгледа непажњом исписивача натписа, а не сликара. Крај попрсја средовечног светог лекара тамних власи и кратке браде, које би одговарало светом Диомиду, Таб. XVII, XVIII
исписано је име светог Сампсона, док се уз представу седокосог старца дуже браде, што би приличила Сампсону, нашло име светог Диомида. До ове грешке могло је доћи због тога што је медаљон са ликом светог Диомида насликан на левој страни поља, мада је такво место, као угледнији светитељ, обично заузимао свети Сампсон.[1248]

Српски историјски портрети и представе

Просторно одељене, две групе српских историјских портрета и представа из наоса и припрате по својим иконографским одликама чине две разнолике целине.[1249] У наосу се сликари и њихови идејни покровитељи држе још увек старих и добро познатих решења у приказивању портретских низова, развијаних у српском сликарству још од времена осликавања јужног параклиса спољашње припрате Студенице. Примењена у Ариљу, та решења срећу се вероватно последњи пут у некој задужбини Немањића. Портрети владара ктитора и њихових потомака у припрати показују, с друге стране, сасвим нову иконографију српске владарске слике. Она ће постати уобичајена у XIV веку, а била је тек наговештена у неким српским споменицима последње четвртине XIII столећа.

Окупљени око Христове представе, портрети замонашених српских владара у наосу у потпуности понављају ставове и гестове Немањића-монаха насликаних петнаестак година раније у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима.[1250] Свети Симеон Немања, свети Симон (Првовенчани), Симеон II (Урош

[1246] О представама петозарних мученика K. Weitzmann, *Illustrations of the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, DOP 33 (1979), 99-111, fig. 4, 6, 12, 14, 28; Mouriki, *Nea Moni*, I, 67-69, 143-148, II, Pls. 61-65; Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 191-198 (најпотпуније).

[1247] Апостол Павле је још од средњовизантијског периода приказиван с књигом чије су корице биле украшене на особен начин. Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 168; Diez, Demus, *Buzantine Mosaics*, fig. 40, 124.

[1248] За примере представљања ове двојице светих лекара у зидном сликарству и описе њихових ликова у *Ерминији* Дионисија из Фурне cf. Војводић, *Прилог*, 96, н. 12; Петковић, *Дечани*, II, T. CX, CXXIX; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 92; Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, 103, εἰκ. 124; *The „Painter's Manual"*, 59.

[1249] Подробне описе и темељну иконографску анализу ариљских историјских портрета и представа дали су: Петковић, *Ликови ктитора*, 299-304; Окуневъ, *Портреты*, 82-85; М. Кашанин, *Портрет једне српске краљице*, Време, год. XI, бр. 3335, 11-14. април 1931. године; Радојчић, *Портрети*, 30-32; Д. М. Колунџић, *Портрети српских архиепископа у средњем веку и њихова иконографија*, Гласник – службени лист Српске православне цркве LII/1, Београд 1971, 14, 18-19; idem, *Портрети српских епископа у средњем веку и њихова иконографија*, Гласник – службени лист Српске православне цркве LII/4, Београд 1971, 88-89; Бабић, *Низови портрета*, 322-324.

[1250] За портрете у Драгутиновој капели cf. Радојчић, *Портрети*, 27-28; Ђорђевић, *Капела краља Драгутина*, 50, сл. на стр. 54-55.

I) и краљица монахиња Јелена приказани су у оба споменика како у наклону, полуокренути ка Спаситељу, молитвено подижу обе руке (сл. 23, 25). Такви ставови и гестови Немањића у поворци нису били непознати ни ранијој српској уметности. Они су примењивани онда када није било могуће успоставити непосредну везу између светих предака и њихових потомака и представити их како ступају пред Христа држећи се за руке. Такав је случај, рецимо, у припрати Милешеве, где су се између портрета ктитора и светог Симеона Немање нашли ликови живих Немањића – владара и архиепископа.[1251] Слично је било и у наосу Сопоћана, у којем су портрети краљевића Драгутина и Милутина насликани иза лика ктитора Уроша I с моделом храма у рукама.[1252] Извесна одступања у односу на Ђурђеве ступове у Ариљу показује само иконографија предводника поворке – светог Симеона Немање – и личности представљене на њеном зачељу – монахиње Јелене. Свети Симеон у моравичкој катедрали не подиже у молитвеном гесту обе руке већ у левици држи свитак с текстом 11. стиха 34. псалма. Тај цитат, који ће се у познијој уметности веома често јављати на свитку светог Симеона Српског, први пут се среће уз светитељеву представу управо у Ариљу.[1253] Цитат је доведен у јасну везу с родоначелником Немањића обученим у „велики анђеоски образ" већ у Доментијановом, а касније и у Теодосијевом стваралаштву.[1254] Разумевању правог смисла и значаја исписивања поменутог псалма на Немањином свитку умногоме може да помогне текст 13. главе Хиландарског типика светог Саве. У том делу типика говори се о избору манастирског управитеља и монасима се налаже да „промисле себи игумана, који ће им отворити не само телесне очи него и душевне, за којег сва братија зна да је у врлини, који има слободе да каже: *Ходите, чеда и послушајте ме, и страху Господњем научићу вас*" (Пс. 34:11, тј. Пс. XXXIII:12).[1255] Позивајући свога оца на Атос, свети Сава, према Доментијановој верзији *Житија светог Симеона*, парафразира такође поменути псалам и вели: „Греди и дођи, Господине мој и оче, *да чеда своја научиш страху Божјем* и покажеш нам добри пут спасења ... да и ми, чеда твоја, узвеличамо Господа с тобом, и светим ти молитвама да и нас Господ удостоји да следујемо твојим светим стопама; ти си се трудио на апостолском зидању полажући основе вере Христове, ради тога ћеш од Христа примити и већу награду."[1256] Цитат 12. стиха 34. псалма, исписан на свитку који на средњовековним представама држи свети Симеон, има, наравно, аналогно, но далеко шире значење од оног у цитираним текстовима и истиче Немању као савршеног вероучитеља и пастира једног знатно већег сабрања.[1257] Свети Симеон Немања постаје на тај начин препознатљив као вечити морални предводник српског народа, као молитвени заступник својих потомака и свог отачаства.[1258] Када је реч о иконографији негдашње српске краљице Јелене, запажа се да је необични, можда искушенички, бели вео којим је ктиторова мајка покрила главу у Ђурђевим ступовима[1259] замењен у Ариљу црним, какав носи и на познатој икони светог Петра и Павла послатој крајем XIII века из Србије у Рим.[1260] Вреди такође приметити да на поменутим портретима замонашена краљица нема великосхимнички аналав. Он ће се јавити тек на њеној знатно каснијој, постхумној представи из Грачанице, а вероватно је био приказан и на оној из спољашње припрате Сопоћана.[1261]

Представе српских архијереја које се нижу на северном и западном зиду наоса, као и портрет моравичког епископа Герасима у припрати, у потпуности одговарају иконографском типу репрезентативног портрета српских архиепископа и епископа. Такав модел архијерејског свечаног портрета утврђен је још у Милешеви и параклису Светог Симеона у Студеници,[1262] а примењиван је без нарочито значајних промена у српском живопису током читавог XIII и XIV века.[1263] На репрезентативним портретима српских архијереја током два века мењао се само изглед орната, да би се од друге или треће деценије XIV

[1251] Живковић, *Милешева*, 25-36.

[1252] Idem, *Сопоћани*, 21.

[1253] Једини старији, у већој или мањој мери сачувани портрети на којима је свети Симеон могао да држи свитак с цитатом псалма 34:11 (XXXIII:12), јесу они у припрати Милешеве и у параклису светог Симеона уз Радослављеву припрату у Студеници (cf. Милошевић, *Срби светитељи*, 153).

[1254] Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, 270- 271; *Србљак*, I, 333. Cf. Милошевић, *Срби светитељи*, 155; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 241; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 40, 70 н. 26.

[1255] Свети Сава, *Сабрани списи*, 63. Ово место није било преузето из Евергетидског типика. Cf. *Списи Св. Саве*, 77.

[1256] Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, 273.

[1257] Ibidem, 261-262, 297.

[1258] Cf. Тодић, *Представе св. Симеона Немање*, 295-304.

[1259] Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 31.

[1260] *Иконе*, 156.

[1261] Тодић, *Грачаница*, Таб. XXVII; Живковић, *Сопоћани*, 38.

[1262] Радојчић, *Портрети*, сл. 5; Живковић, *Милешева*, 36.

[1263] Бабић, *Низови портрета*, црт. 1-2, сл. 2-3, 8; Милошевић, *Срби светитељи*, 165, 193; eadem, *Иконографија светог Саве*, 292. О овоме cf. et Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве*, 225-248; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 62-64.

столећа као нова архипастирска инсигнија почели јављати различити богослужбени крстови. Приказивани самостално или у низу, српски ахиепископи и епископи обавезно стоје у строгом фронталном ставу, у десници држе јеванђеље, а левом руком благосиљају, моле или је полажу на кодекс. Од репрезентативних портрета византијских архијереја и представа светитеља с епископским чином, њихове ликове издваја само појава обријаног темена – тонзуре – која се јавља још на портретима светог Саве.[1264] Примећено је, такође, да су у Ариљу, као и у неким другим споменицима осликаним током XIII и у првим деценијама XIV века (ексонартекс Љевишке), српски архиепископи готово обавезно представљани у полиставрионима, за разлику од епископа који носе фелоне.[1265]

Најзначајнија ариљска портретска целина, ктиторска композиција, насликана је у најнижој зони јужног зида припрате. Ту су, испод попрсја Христа који обема рукама благосиља из сегмента неба, приказана двојица српских владара, браћа Милутин и Драгутин, као и краљица Кателина, жена старијег Немањића. Српски краљеви стоје потпуно чеоно окренути посматрачу, одевени у тамноплаве царске сакосе и опасани богато украшеним златним лоросима. На главама тих средовечних људи, мрке дуге косе и средње дугих брада, сјаје куполне круне с орфаносом на врху и с бисерним препендулијама што се спуштају низ слепоочнице. Краљ Милутин, попут неког византијског василевса, у рукама држи још две царске инсигније – крстолики скиптар и акакију – а краљ Драгутин носи модел своје ариљске задужбине. Десно од „сремског краља” приказана је његова жена Кателина. Она стоји такође у фронталном ставу, али с рукама пруженим у знаку молитве према Христовом попрсју у сегменту неба. Српска краљица, кћи угарског краља Стефана V, на глави покривеној тамним велом има отворену круну с назубљеном горњом ивицом. Одевена је у црвену хаљину и плашт, по облику сличан фелону, опшивен широким златним тракама и украшен бисерјем и драгим камењем. Сва три представника српских краљевских дворова стоје на пурпурним супедионима који су под српским владарима насликани први пут управо у Ариљу. Међутим, врло је вероватно да се супедион почео сликати под ногама српских владара и нешто раније. Он се некада можда могао видети на фронтално постављеним портретима краља Драгутина у католикону и краља Милутина у капели Ђурђевих ступова код старог Раса. Ти портрети су сада веома оштећени у најнижем делу и не може се поуздано судити о томе да ли су српски владари стајали на особеним црвеним јастуцима. Важно је, ипак, приметити да се супедион појављује већ на представи краља Драгутина на његовом, сасвим сигурно оригиналном, печату на оспореној повељи тог владара Хиландару, као и на сумњивом печату приписаном краљу Стефану Урошу I са повеље о обнови цркве Светог Петра и Павла на Лиму (1254-1265?).[1266] Осим супедиона, инсигније преузете са византијских царских портрета, на ариљској ктиторској композицији могу се уочити и неки други детаљи, мало познати или тек наговештени у старијем портретном сликарству српског двора. Тако, рецимо, никада пре Ариља све личности присутне на ктиторској композицији нису биле представљене у строго фронталном ставу, укључујући ту и владара ктитора с моделом храма у рукама. Репрезентативни владарски портрет овде је, дакле, први пут у српском сликарству узет за основу праве ктиторске слике. Таб. XXIV

У науци се обично истиче да је до наговештаја иконографског решења владарског портрета примењеног у Ариљу дошло тек у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима. Међутим, нема сумње да на почетку процеса значајних промена у приказивању српског владарског портрета стоје још представе на новцу и печатима краљева Радослава, Уроша I и Драгутина. На портретима тих владара са сачуване нумизматичке и сигилографске грађе уочавају се сасвим јасно хијератичност ставова и строга фронталност.[1267] Када је монументална уметност у питању, готово исте елементе срећемо већ на појединим ликовима из ктиторске композиције у Градцу. Поред светог Симеона и, чини се почившег, краља Уроша, погнутих и полуокренутих према Христу, у западном травеју градачког католикона били су насликани у потпуно фронталном ставу сама ктиторка с моделом задужбине и наспрам ње, вероватно, краљ Драгутин са супругом и братом Милутином.[1268] Потпуну фронталност и канонични церемони-

[1264] Радојчић, *Тонзура св. Саве*, 149-159.

[1265] Бабић, *Низови портрета*, 324. Занимљиво је да у параклису Светог Симеона у Студеници двојица првих српских архиепископа носе фелоне, мада је Сава I још у Милешеви био насликан у полиставриону. Већ почетком XIV столећа на портретима актуелних архиепископа и светог Саве уместо полиставриона почиње да се јавља сакос. Cf. Д. Војводић, *Портрети – лаички и духовни*, in: ЛССВ, 556 (са старијом литературом).

[1266] Синдик, *Српски средњовековни печати*, 233, сл. 11, 13.

[1267] В. Иванишевић, *Новац краља Радослава*, ЗРВИ 37 (1998), 86- 94, сл. 1-4. Синдик, *Српски средњовековни печати*, 232-233, сл. 9, 11, 13.

[1268] Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6; Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86-87.

јални став показује, затим, портрет краља Драгутина у католикону Ђурђевих ступова,[1269] насликан, изгледа, у близини припремљеног гробног места овог владара. С обзиром на то да је обновио углавном само живопис у припрати задужбине свога прадеде, краљ Драгутин се у цркви Светог Ђорђа ипак није определио за „прави" ктиторски већ за репрезентативни портрет. Приказан је зато како у рукама, уместо модела, држи владарске инсигније. У параклису истог манастира, на којем су извршене сразмерно замашније преправке, а осликаном убрзо после припрате католикона, тај владар је представљен према традиционалном обрасцу српског ктиторског портрета, добро познатом из задужбина његових предака, али и неких познијих српских владара, рецимо Стефана Дечанског.[1270] Краљ Драгутин стоји пред члановима своје породице и благо погнуте главе, полуокренут налево приноси Христу модел преуређене куле параклиса. С друге стране, нови владар – Милутин – и његова жена, чији су ликови добили место у продужетку композиције, заузимају потпуно другачије ставове. Обележени су фронталношћу и церемонијалним гестовима, мада српска краљица још увек молитвено подиже обе руке.[1271] Уочава се, дакле, да је процес усвајања репрезентативне концепције владарске ктиторске композиције, иначе повезан с растом самосвести двора, у српској уметности био поступан и да се одвијао прилично споро. До завршне фазе процеса могло је доћи тек у оном тренутку када су, као у Ариљу, ликови ктитора били потпуно одвојени од представа предака заступника и када је фигура Христа, ка којој је композиција била организована, замењена умањеном Спаситељевом полуфигуром, приказаном изнад владара у полукружном сегменту неба.[1272] Читава композиција добијала је на тај начин нов лик и нову идејно-композициону схему. Комуникација између Бога и ктитора сагледава се сада по вертикали, а не као раније по неприкосновеној хоризонтали. Добро позната решења свечаног портрета из богате иконографске ризнице византијског сликарства била су коначно прихваћена и у српској средини.

По страни од јасних тежњи да се српска владарска иконографија и инсигније на ариљској ктиторској композицији приближе моделима с византијског царског двора остала је некако само представа краљице Кателине. За разлику од потпуно „византијског" орната, знакова владарског достојанства и ставова који обележавају ликове двојице краљева, неки делови одеће и став Драгутинове жене немају готово никакве везе са византијским обичајима и одредбама цариградског дворског церемонијала. Поменули смо већ да српска краљица не држи ниједну инсигнију, већ да обема рукама чини гест молитве. Византијске царице су већ од средњовизантијских времена готово редовно приказиване како носе неку врсту жезла,[1273] које ће у доба Палеолога добити облик такозване гране (βάϊον)[1274] и какво ће на портретима из првих деценија XIV века редовно носити византијска принцеза и српска краљица Симонида. Могло би се помислити да краљица Кателина и њен муж на ариљској ктиторској композицији не држе у рукама никакве инсигније, јер је у питању бивши владарски пар или владарски пар нижег ранга.[1275] За такву претпоставку, међутим, нема много основа. На ктиторским или уопште донаторским портретима, на којима у обе руке носе модел храма, кесе с новцем, повеље или се пак моле, византијски и српски владари нису приказивани с акакијом и жезлом,[1276] што је сасвим разумљиво и што у потпуности може да објасни одсуство ових инсигнија на Драгутиновом ариљском портрету.[1277] Не сме се никако заборавити да краљ Драгутин држи једну

[1269] Cf. Томић, *Ликови краља Драгутина*, 72, сл. 3.

[1270] Војводић, *Портрети*, 278. Да крајем XIII века строга и репрезентативна фронталност владарског портрета још увек није била стекла потпуну превласт у српској уметности, сведоче и ликови краљева Милутина и Драгутина на икони светог Петра и светог Павла из Рима (Радојчић, *Портрети*, сл. 67).

[1271] Cf. Радојчић, *Портрети*, 28.

[1272] Представу Христа који благосиља из сегмента неба Гордана Бабић је поистоветила с ликом Спаситеља који владарима даје инсигније, односно с формулом божанске инвеституре владара (cf. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 151-176, нарочито 157-158). За аргументе што би говорили против изједначавања у значењу две поменуте иконографске формуле cf. Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 88 н. 94. Мишљење Г. Бабић да је у ариљској ктиторској композицији Христос био насликан на црвеној позадини (односно мандорли) како би се нагласило да је у питању „врховни владар и Премудри Сведржитељ од којег истиче сва земаљска власт" (eadem, in: *Историја српског народа*, I, 486, н. 47) никако се не може прихватити. Наиме, у Ариљу је Спаситељ сликан у тамноцрвеној мандорли и у неким другим композицијама као што су *Успење Богородице*, *Визија светог Петра Александријског* или *Визија пророка Језекиља* у *Лози Јесејевој*.

[1273] Spatharakis, *The Portrait*, fig. 11, 63, 66, 70, 155.

[1274] Радојчић, *Портрети*, 84; Spatharakis, *The Portrait*, fig. 93, 139, 181; Grabar, *Portraits oubliés d' empereurs byzantins*, pl. 22.

[1275] У томе што краљ Драгутин у рукама нема инсигнија Бранислав Тодић види знак његовог нижег хијерархијског статуса у односу на брата. Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 37.

[1276] Spatharakis, *The Portrait*, fig. 10, 34, 35, 37, 47, 67, 72 79, 80, 84-85; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970, fig. 173, 176, 190, 200, 221-222. Међу српским примерима овде се морају поменути портрети краља Милутина на српској икони из Рима, затим у Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину (где поред модела држи и даровну повељу) и у Грачаници. Cf. Радојчић, *Портрети*, 35-37, 38, 44-45, сл. 25-30, 67.

[1277] Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 157.

или обе поменуте инсигније на својим познијим врстама новца.[1278] Поред тога, „сремски" краљ и краљица на ариљској слици поседују неке много значајније владарске знаке од акакије и скиптра, као што су круна и лорос, а у натпису крај портрета истакнуто је њихово краљевско достојанство. Сигурно је, зато, да у одсуству инсигнија у рукама краљице Кателине не треба тражити сведочанство о губитку краљевског достојанства и стварне власти. Пажљивије разматрање сачуване ликовне грађе, уосталом, показује да ни друге српске владарке из XIII века нису носиле никакве знаке власти у рукама, укључујући ту и Милутинову супругу, представљену у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима.[1279] Ово запажање наводи даље на закључак како обичај ношења скиптра код српских владарки вероватно није био успостављен све до почетка XIV века. Уз неке друге обичаје византијског двора, њега је у српску средину могла донети жена краља Милутина – Симонида.

Потпуно ван традиција и токова цариградске дворске моде стоји и необичан плашт краљице Кателине, у облику фелона с широким украсним тракама сличним лоросу. Још од доба Комнина византијске царице приказиване су у особитим хаљинама широких рукава, прихваћеним и у доба Палеолога, које нису прекриване плаштевима.[1280] Различити огртачи могу се, с друге стране, видети на већини портрета српских краљица XIII века, па и на представи краљице Кателине у Ђурђевим ступовима. Међутим, ти огртачи, обично закопчавани фибулом на грудима,[1281] својим су се кројем и украсом сасвим разликовали од Кателининог ариљског плашта. Најубедљивије, мада доста ретке паралеле изгледу плашта краљице Кателине проналазе се у уметности католичког Запада – како на представама владарки тако и на представама црквених достојанственика.[1282] Могуће је, стога, да је Кателина као бивша угарска принцеза и жена краља Драгутина, под чијом су се влашћу налазиле многе угарске земље, свом западњачком укусу и навикама прилагодила крој и изглед појединих делова одеће. Ипак, начин на који су украшене широке траке на Кателинином необичном плашту, сличне лоросу с манијакисом, у потпуности одговара византијском духу. Запажа се, такође, да је облик круне српске краљице у Ариљу, као и изглед дугог тамног вела испод круне, знатно ближи изгледу византијских царских инсигнија доба Палеолога него што су то биле круне на старијим портретима српских владарки, под којима обично нема никаквих велова.[1283] Круна краљице Кателине, рецимо, сасвим је слична круни свете Екатарине представљене у Бојани, али је од ње ипак нешто виша.[1284] Још убедљивија аналогија Кателинином венцу може се пронаћи на представи неке светитељке владарке, вероватно свете Ирине, са иконе из Византијског музеја у Атини, настале средином XIII века.[1285] На основу веома скромних и не сасвим поузданих сведочанстава које пружају споменици монументалног сликарства из последње трећине XIII века могло би се закључити да су византијске царице већ у том периоду, за разлику од српских владарки, почеле да носе прилично високе отворене круне – „прополоме" – карактеристичне за читав XIV век.[1286] Сачувани сфрагистички материјал потврђивао би такав закључак, с тим што би се појава високих отворених круна византијских владарки морала везати још за период никејског царства.[1287] Уочава се, при том, да су куполне круне владара из раног периода власти Палеолога знатно ниже и мање него што су биле током зрелог XIV века, као и да одговарају венцима српских краљева у Ариљу.[1288]

Када се разматра ктиторска композиција на јужном зиду моравичке катедралне цркве, посебну пажњу мора да привуче портрет краља Милутина, насликан под Христовом десницом која га благосиља. Изостављање представе српске краљице крај Милутиновог лика само по себи не мора значити да је овај

[1278] В. Радић, *Новац краља Драгутина*, Рачански зборник 3 (1998), 63-64, сл. 3-4.

[1279] Радојчић, *Портрети*, сл. 2, 17, 21, црт. на стр. 28; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУ 6 (1970), 210-214, црт. 3.

[1280] Spatharakis, *The Portrait*, fig. 7, 11, 70, 93, 139, 155, 181; Grabar, *Portraits oubliés*, pl. 22

[1281] Радојчић, *Портрети*, сл. 2, 17, 21, црт. на стр. 28; Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 33. Сличан плашт, који, међутим, није закопчан фибулом, носи бугарска царица Ирина, жена цара Константина Асена на портрету у Бојани (cf. Грабар, *Боянската църква*, 71, Таб. IV, V).

[1282] P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 751-1190*, Herausgegeben von F. Müterich, München 1983, Abb. 122, 142, 162; O. Demus, *Romanesque Mural Painting*, London 1970, pl. 8; A. Deanović, Čorak, *Zagrebačka katedrala*, Zagreb 1988, 143. Сличност огртача краљице Јелене с казулама оновремених римокатоличких епископа уочио је још Радојчић, *Портрети*, 31.

[1283] Радојчић, *Портрети*, сл. 2, 13, 17, 21, црт. на стр. 28; Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 33.

[1284] Грабар, *Боянската църква*, Таб. L.

[1285] *Conversation with God. Icons from the Byzantine Museum of Athens, 9th -15th Centuries*, The Hellenic Centre, London, 22 May – 20 June 1988, Athens 1998, 52, no. 4.

[1286] Cf. H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, Abb. 16-19, Taf. 101-107; Grabar, *Portraits oubliés*, 191-192, pl. 22.

[1287] G. Zacos – A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, vol. I, Part I, Basel 1972, 109-111, 114-115, no. 119 a-b; 122a-d, pl. 29-33.

[1288] Cf. Војводић, *Портрети*, н. 172.

владар 1296. или 1297. године био без законите супруге,[1289] поготово ако се Ариље налазило на територији којом је непосредно владао краљ Драгутин. Ни пре ни после осликавања моравичке катедрале приказивање владарке крај портрета врховног владара у Србији није сматрано обавезним. Поред византијског цара у Милешеви није насликана царица, а у католикону Ђурђевих ступова крај портрета краља Драгутина нема портрета краљице Кателине. Краљ Стефан Дечански, цар Урош V или краљ Вукашин из различитих разлога готово редовно су сликани без супруга.[1290] Угледнији положај који краљ Милутин заузима на левој страни ариљске ктиторске композиције, затим пуна владарска титула исписана крај његовог имена у натпису, као и хијератични владарски став, преузет из најсвечанијих византијских церемонија, сасвим јасно говоре о статусу врховног државног господара.[1291] Крајем XIII века такав његов статус очигледно је признавао и ариљски ктитор – краљ Драгутин. „Сремски краљ" је у годинама које су претходиле настанку ариљског живописа присно сарађивао с млађим братом. Помагао му је у походима против Византије, али је, исто тако, од њега добијао помоћ захваљујући којој је знатно проширио своје области. Уосталом, о складном, али хијерархијски јасно дефинисаном односу међу браћом у време осликавања ариљске цркве говори ктиторски натпис у прстену куполе, као и запис првог ариљског пареклисијарха из 1297. године на улазу у ђаконикон. Краљ Милутин био је, дакле, у цркви светог Ахилија у Ариљу приказан као актуелни и врховни господар српских земаља, чији је део улазио у оквир прилично велике и међународно признате, али не и наследне државе краља Драгутина.[1292]

За појаву портрета врховног господара у задужбинама поданика или чланова династије који су признавали његову власт може се пронаћи неколико примера у старијем српском сликарству. Крај ктитора, принца Владислава, били су у милешевској припрати портретисани и краљеви Стефан Првовенчани и Радослав, као и један византијски цар.[1293] У Градцу су поред краљице Јелене били насликани, изгледа, краљ Драгутин и краљица Кателина,[1294] а у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима уз ктиторову породицу представљен је краљ Милутин са супружницом.[1295] Далеко више сличних сведочанстава сачувало се из XIV и XV века,[1296] а одговарајуће аналогије нуде и споменици Византије, Бугарске или Грузије,[1297] док сам обичај има корене још у старохришћанској уметности.[1298] У Ариљу је, међутим, необична сама иконографска формула у оквиру које су обједињени портрети ктитора и врховног господара државе. Сасвим приближени један другоме, у истоветним владарским одорама и готово поравнати под благословом Христовим,[1299] двојица српских краљева представљају се више као савладари и удеоници у власти него као сизерен и вазал.[1300] Сличан однос између ова два Немањића показује позната српска икона из Рима. Одевени у владарске одежде истог ранга, руку постављених у идентичан молитвени став, краљеви Драгутин и Милутин разликују се само по томе што је млађи и врховни владар добио место на угледнијој, левој страни римске иконе, испод попрсја апостола Петра, док је старији насликан наспрам њега испод бисте апостола Павла.[1301] Колико је краљу Драгутину било стало да на слици покаже свој државноправни статус и однос према брату, коме је пре готово деценију и по препустио српски престо, показује и чињеница да је том опредељењу жртвовао јасније истицање везе са својим наследницима, синовима Владиславом и Урошицем. Зарад указивања на свој положај према врховном господару државе и неких већ помињаних програмских разлога с династичком идејном

[1289] О сложеном питању односа краља Милутина и његове жене Ане после 1292. године cf. *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 38 н. 80 (коментар Љ. Максимовића).

[1290] Cf. Војводић, *Портрети*, 272-273.

[1291] Cf. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, 54; Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 157; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 37, н. 15.

[1292] Потпуно су непотребна и историјски незаснована домишљања појединих аутора о томе да су црквени кругови пресудно и мимо воље владара ктитора утицали на формулисање иконографије портрета краља Милутина и краља Драгутина у немањићким задужбинама. Cf. Николић, *Прилози проучавању живописа*, 94-98, нарочито 96-97; Томић, *Ликови краља Драгутина*, 76-77.

[1293] В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992), 17-23, сл. 4-7.

[1294] Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86-87.

[1295] Радојчић, *Портрети*, 27-28.

[1296] Cf. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 173-176.

[1297] Грабар, *Боянската църква*, 68-71, Таб. I-IV; Velmans, *Le portrait*, 99-100, 107-108; Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1978, passim; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 43, 105ff, 189ff, 208ff; C. Grozdanov, D. Bardžieva, *Sour les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (1994), 74-80, etc.

[1298] Cf. A. Grabar, *Le portrait en iconographie paléochrétienne*, in: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, Paris 1968, 597.

[1299] Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 157-158. Cf. et нап. 1272 supra.

[1300] Cf. Grabar, *L'empereur*, 26-27; Ђурић, *Историјске композиције*, *II*, 135; Г. Бабић, in: Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 59; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 125; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 37, н. 14; Ј. Калић, *Краљ Драгутин између Ђурђевих Ступова, Београда и Ариља*, Рачански зборник 3 (1998), 33.

[1301] Радојчић, *Портрети*, сл. 67.

позадином, „сремски краљ" је, дакле, одустао од уобичајене ктиторске композиције на којој би били окупљени сви чланови његове породице. Упоређена са портретима из параклиса у Ђурђевим ступовима, ктиторска композиција из Ариља као да показује како су крајем XIII века самосвест и политичка амбиција краља Драгутина били осетно порасли од времена када је напустио српски престо 1282. године.[1302] Могуће је, такође, да је до промене у истицању значаја лика старијег брата дошло и због тога што се Ариље, за разлику од Ђурђевих ступова, налазило на територији под непосредном управом краља Драгутина. Попут Владимира Ћоровића, Михаило Динић је с доста разлога претпостављао да је седиште Моравичке епископије заиста припадало области краља Драгутина, али за то није нашао поуздане потврде у писаним изворима.[1303]

О односима који су владали у српској држави после споразума у Дежеви и о распореду политичких снага крајем XIII столећа сведоче и портрети ктиторових наследника на западном зиду ариљске припрате. Владислав и Урошиц насликани су у фронталном ставу, под полукружним сегментом неба с попрсјем Христа Емануила који двојицу српских принчева благосиља обема рукама. Синови краља Драгутина одевени су у пругасте хаљине и богато украшене хламиде с тавлионима, а на главама имају венце у облику обруча искићених бисерима и драгим камењем.[1304] Као чланови владарске породице они стоје на пурпурним супедионима, мада не држе никакве инсигније већ молитвено подижу руке према Христу. Описана одећа и венци Драгутинових синова, али и натписи који их истичу као „господина Владислава" и „господина Урошица", показују јасно да ниједан од двојице младића није био озваничени наследник српског трона с инсигнијама и титулом „младог краља".[1305] Уз портрет малог Владислава у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима,[1306] и портрете Милутинових синова Стефана (Богородица Љевишка)[1307] и Константина (грачаничка *Лоза Немањића*),[1308] ови портрети пружају сасвим убедљиво сведочанство да питање престолонаследника српског трона није било коначно закључено у Дежеви, па ни деценијама после тога. Данас није јасно у којој мери је то и било могуће. Улогу неке врсте српског „са-краља" задржао је старији брат Драгутин,[1309] чиме је у оквирима традиционалног схватања власти у Србији, изгледа, био сасвим сужен простор за избор трећег, бар формалног „савладара", с титулом „младог краља".[1310] Кроз избор иконографије и програмског контекста у који су постављали портрете својих синова, међутим, и краљ Драгутин и његов брат Милутин настојали су ипак да што убедљивије образложе право својих потомака на наследство српског трона. Када је Ариље у питању, већ смо истакли да је довођење у везу портрета Драгутинових синова са представом *Лозе Јесејеве* у оквиру сложеног тематског система припрате имало посебну династичку димензију.[1311] Значај старијег сина и његово првенство у наслеђивању исказано је, при том, постављањем Владислављевог лика на леву страну композиције, под десну руку Христа Емануила. Речник новоосвојених иконографских формула, примењених на главној ктиторској композицији, у потпуности је, дакле, био пренет и на представу с ликовима ктиторових синова. Крај Владислава није била приказана његова супруга Констанца Морозини, којом се он оженио још 1293. године.[1312] У питању је, сасвим сигурно, била последица дубоко укорењеног обичаја да се у оквиру портретских целина српске династије невесте Немањића приказују тек по уздизању њихових мужева на владарски престо.[1313]

Таб. 33

[1302] О наглом порасту моћи и самосвести краља Драгутина после 1284. и 1291. године cf. Љ. Максимовић, in: *Историја српског народа*, I, 441-444.

[1303] Cf. Динић, *Српске земље*, 142-143. Новији истраживачи са знатно више сигурности лоцирају Ариље на територију којом је владао краљ Драгутин. Cf. J. Калић, *Рашки престо краља Стефана Драгутина*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 8.

[1304] Према опису Окуњева, у питању су обручи „съ кіотцами спереди" (Окуневъ, *Арилье*, 250), док Бранислав Живковић на главама Владислава и Урошица црта венце с луковима преко темена или камарионима (Живковић, *Ариље*, 14/45), али на самој фресци јасно се види да венци Драгутинових синова нису имали ни камарионе ни додатне лукове.

[1305] О читавом питању детаљно расправља Ђорђевић, *О портретима у Ариљу*, 142-144.

[1306] Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 33.

[1307] Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, T. II; Живковић, *Богородица Љевишка*, 52, 53 (11).

[1308] Тодић, *Грачаница*, црт. XIX.

[1309] О Драгутиновом положају у држави и његовој титули cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 119-128 (са старијом литературом); Ђорђевић, *О портретима у Ариљу*, 139-142. Могло би се приметити да се у ариљском ктиторском натпису и белешци пареклисијарха Генадија као господар државе помиње само краљ Милутин. Но, помен савладара није био обавезан у позновизантијској, па ни српској дипломатичкој и епиграфској пракси.

[1310] Према мишљењу Радета Михаљчића, српски „млади краљеви" нису имали статус истинских савладара. Cf. Р. Михаљчић, *Владарске титуле обласних господара*, Београд 2001, 26-42.

[1311] Види поглавље о тематском програму припрате у овом раду.

[1312] *Историја српског народа*, I, 450, са старијом литературом. Угарски краљ Андрија III даровао је 1292. године Владиславу „херцештво Славонију" као наследни посед (ibidem), што није оставило трага у титулатури Драгутиновог старијег сина у Ариљу.

[1313] Cf. Николић, *Прилози проучавању живописа*, 96-97.



САГЛЕДАВАЊЕ ЛИКОВНИХ ОСОБЕНОСТИ

Извесно удаљавање од српских традиција и вредности византијског зидног сликарства XIII века уочљиво је на ликовним елементима ариљског живописа исто онако као у и његовом тематском програму или иконографским решењима. И промене у сфери формалних одредница слике имале су улогу тихог разграђивања постојећег система. Знатно мање оне су биле плод покушаја да се ухвати корак с најнапреднијим токовима савременог сликарства.[1314] Од велике уметности из треће четвртине XIII века, у којој су несумњиво налазили надахнуће и оквире својих стваралачких назора, живописци моравичке катедрале удаљавали су се нарушавањем формалне и духовне равнотеже дела, наглашавањем одређених ликовних елемената науштрб других и уношењем новог, некласичног сензибилитета обележеног тежњом ка већој изражајности, немиру, па и експресији.[1315] Стога се о ариљском зидном сликарству с разлогом може говорити као о завршној, заправо манирističкој фази византијског „монументалног" стила XIII столећа. Промене унутар те већ умируће „пластичне" сликарске концепције у Ариљу су тумачили зографи који нису спадали у изразиту уметничку елиту свога доба. Њихово остварење је због тога, поред предзнака постепених преображаја, у себи носило и елементе опадања сликарских вредности васпостављених у Србији средином века. Прилично неуједначени у схватањима, надахнућу и способностима, ти живописци су у моравичкој катедрали ипак оставили многа занимљива, каткад веома вредна остварења, незаобилазна при покушају сагледавања српског духовног, културног и уметничког миљеа крајем XIII века.

СТРУКТУРА И ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ

Композиција

Међу променама у концепцији слике до којих је дошло у односу на зрело, класично стваралаштво монументалног стила, доречено у пуној лепоти на зидовима Сопоћана, у Ариљу се издвајају новине у композиционом поступку. На први поглед слабо уочљиве, оне се током пажљивијег разматрања показују као веома битне. Најпре се запажа да боја која је већ од спољашње припрате и бочних параклиса маузолеја краља Уроша I, а затим и Градца, почела полако да губи својство једног од пресудних стожера

[1314] Мишљење о „принципијелној напредности" ариљских фресака и њиховом значајнијем приближавању концепцијама, па и резултатима класицизма Палеолога, које је заступао Светозар Радојчић (Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73), или закључак Рихарда Хаман-Мак Лина и Хорста Халенслебена да ариљско сликарство представља нов и оригиналан стил у сваком погледу (cf. Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, II, 341), с разлогом нису подржали каснији истраживачи (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 44-45; Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 38-43; idem, *Српске фреске с краја XIII века*, 82, 84-88). Одмерене ставове о степену блискости ариљских фресака и оних у споменицима стила Палеолога налазимо већ код Сретена Петковића [cf. Петковић (С.), *Ариље*, VII-IX].

[1315] Истраживачи се углавном слажу у оцени да сликари моравичке катедрале „помало руше традиције на којима је почивала њихова уметност" и "продиру у неке непознате проблеме" (Ђурић, *Византијске фреске*, 44), да показују „извесну стилску напредност" [Петковић (С.), *Ариље*, IX] и да сликарство Ариља, поред градачког, „радикалније раскида са класицизмом ранијих деценија него Ђурђеви ступови и Петрова црква", при чему у погледу боје показује „далеко одлучније" скретање од сопоћанских традиција него сликарство Градца (Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 80, 84).

композиционе структуре слике, на фрескама моравичке катедрале добија сасвим споредан значај.[1316] Њена улога сведена је на опис реалности приказаног света и уношење живости у слику, заправо на стварање пикторалних ефеката. Потреба за дубљом композиционом систематичношћу у избору и распоређивању топлих и хладних тонова, односно супротстављању комплементарних боја, готово у потпуности се изгубила. Само у ретким сценама, као што је *Причешће апостола*, запажа се покушај хармонизовања и ширег структурног усклађивања боја.[1317] У Ариљу је устројство композиције поверено неким другим ликовним елементима, при чему су некада неприкосновени принципи симетричности, уравнотежености и моћног, свечаног мира композиције често нарушавани.[1318]

Таб. 12 У *Крштењу Христовом*[1319] фигура главног протагонисте догађаја измештена је из средишта сцене и померена на леву страну, чиме је створена јединствена вертикала унутар полигона међусобно супротстављених дијагонала и изломљених линија пејзажа, односно низа анђеоских фигура. Чак је и површина реке Јордана на хоризонту снажно и сасвим неприродно искошена. Утисак нестабилности и суздржаног, али напрегнутог покрета појачава на прсте уздигнута и дубоко нагнута фигура Крститеља. Погнутом Јовану Претечи противтежу чини, с једне стране, оштра кљунаста стена обале, а с друге на сличан начин сагнути анђео у првом плану, но они не смирују динамику његовог покрета, већ га као ехо проносе кроз композицију. Упечатљив и наглашен ритам светло-тамних контраста даје слици утисак нарочитог немира, сугеришући да се догађај одвија ноћу, под неким готово сабласним сценским освет-
Таб. XV љењем. На сасвим сличним принципима била је заснована и композиција *Рођења Христовог*.[1320] У њој, такође, скоро да нема изразитијих кретњи протагониста, али је ипак сва прожета покретом и немирним ритмовима форми и линија, односно сукобима светлости и сена. Прилично високо, готово у горњој половини композиције, нашла се изломљена маса Богородичиног тела уоквирена укосо постављеном постељом која веома живо кореспондира с читавим сплетом паралелних и управно постављених дијагонала у доњем делу сцене. Узнемирујући, лелујави сукоби „рефлекторског" светла и дубоких сенки највише су замаха добили на наборима хаљина двојице пастира и Јосифа, док се на падинама стена и на одећи свирача претварају у искричаву, готово импресионистичку игру. Покрети учесника – неспретни и некако сапети – као и изразите, ружне физиономије укочених погледа, приказиване често у профилу, потцртавају нарочиту, некласичну ноту композиције.[1321] На оваквим ариљским представама непосредност, маниристички немир и неуглађеност исказа приче однели су потпуну превагу над класичном уравнотеженошћу и утишаном, монументалном конструкцијом уметности из средине XIII века. У појединим сценама Великих празника тај нови сензибилитет у формулисању композиције присутан је нешто дискретније. Тамо се он јасније исказивао тек у понеком детаљу, као што су драматични покрети и скокови апостола у *Преображењу*[1322] или дијагонално пружено степениште, искошени кров грађевине и необично нагнута фигура Симеона Богопримца на представи *Сретења*.[1323]

С друге стране, ако је сама тема то налагала, ариљски сликари знали су да на композицијама у при-
Таб. XX личној мери дочарају атмосферу свечаног мира, као на сцени *Успења Богородичиног*.[1324] И на тој представи фигура главног актера – Христа – била је измештена из средишта композиције и видно померена на леву страну, на којој се нашла и већина других учесника у догађају.[1325] Они се стога тискају на скученом простору, што ствара утисак извесне пренапрегнутости. У целини, композиција ипак делује уравнотежено и свечано. Том утиску доприноси вешто распоређивање и одмеравање волумена двеју грађевина у позадини, као и наглашена хоризонтала Богородичиног тела на одру у првом плану сцене. Уместо дијагонала, композицијом владају смирени односи усправно и водоравно пружених линија маса. Колорит је нешто расветљенији и уравнотежен равномернијом применом хладних и топлих тонова, уз знатну употребу беле боје. У Ариљу су, међутим, овакве композиције доста ретке, пошто су сликари били склони

[1316] Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 35-36; idem, *Српске фреске с краја XIII века*, 81-82.

[1317] Cf. ibidem.

[1318] Cf. Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 424.

[1319] Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. $73_{/2}$.

[1320] Петковић (С.), *Ариље*, сл. 18-19; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, сл. 118.

[1321] Cf. Кашанин, *Ариље*, 156.

[1322] Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. $74_{/1}$.

[1323] Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству*, сл. 68.

[1324] Millet-Frolow, *La peinture*, II, Pl. $78_{/3}$, $79_{/4}$, $80_{/1-2}$; Чанак-Медић, *Светло на ариљским зидним сликама*, сл. 1; Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству*, сл. 32.

[1325] Cf. Мако, *Особености поступака размеравања*, 164, сл. 8, где се асиметричност у компоновању приписује искључиво „знатној несигурности овог мајстора". Међутим, не сме се заборавити да постављање главне фигуре у центар композиције спада у најједноставније композиционе поступке, којима владају и сликари почетници.

да усталасају чак и оне сцене које унутар свог сижеа не носе изразитије елементе драме. Тако *Рођењем Богородице*[1326] поново доминира дијагонала лежаја породиље, измештена из средишта композиције. На њу се надовезују искошени ставови тела и положаји руку на супротне стране погнутих девојака. Снажно усковитлане драперије, што овијају бедра и лебде изнад глава, потцртавају хитрину покрета издужених фигура, да би само вертикале стубова у позадини давале овој веома успелој композицији нешто свечаније одмерен ритам.[1327] Таб. 17

Не чуди, стога, што су у сценама наглашеног драмског садржаја, као што је то било *Издајство Јудино*,[1328] сликари моравичке катедрале искористили прилику да јасније испоље властити сензибилитет и естетске назоре, однеговане у крилу измењене духовности тога времена. Притајени немир и спутани покрет, присутни на већини осталих ариљских композиција, у *Издајству Јудином* букнули су у пуној мери. Са Јудом и већином Јевреја, фигура Христа као главног протагонисте померена је и овде нешто улево, да би на десној страни остало довољно простора за наглашене кретње најагресивнијих нападача. Нагнут ка издајнику, који му хитро прилази и грли га, Спаситељ је поглед усмерио на супротну страну, управо према двојици младих Јевреја с високо уздигнутим рукама и снажно залепршалим плаштевима. Други пар бахатих младића надноси се над Христа, хвата га за главу и кроз ваздух жестоко замахује песницама, док неки старији Јудеји на десној страни сцене подижу руке или витлају батинама. Уобичајена бројност фигура које се тискају у жустром покрету такође доприноси наглашеној живости и општој покретљивости унутар приказа. Захваљујући густој мрежи линија динамичног цртежа фигура, композиција из средишта готово зрачи акцијом у различитим правцима,[1329] а општи покрет маса истичу и елементи стеновитог пејзажа. Силуета хумке у доњем десном углу и извијене стене при врху сцене прате правце пружања Јудиног злокобно залепршалог плашта и снажно завијореног огртача бахатог Јеврејина на десној страни композиције. Рекло би се да је у тумачење драме сукоба, осим погледа и покрета, односно динамике линије и маса, својим психолошким вредностима била смишљено укључена и боја. Одећа Исуса Христа, као представника добра, смирења и жртве, изведена је топлим, мрким и окер тоновима, хитон и химатион Јуде – симбола подмуклог зла – насликани су хладним, зеленим и плавим бојама, док су јарошћу захваћени, најватренији нападачи на десном делу сцене одевени у јаркоцрвене хаљине. Таб. 15, XI

Наглашен, често опори покрет, нарушена равнотежа, сукоби светлости и сенке, притајени призвук антикласичног и различито степеновани немир увлачили су се, дакле, у структуру ариљских композиција сагласно природи теме и опредељењима сликара. На тај начин створена је основа за изградњу ликовне визије која се прилично удаљила од монументалних и епских полазишта. Природу промена доста сликовито може да покаже упорно понављање нешто измењене позиције главног протагонисте. Он се потискује из самог средишта композиције и мање или више помера у леву страну. То је захтевало успостављање нове, динамичније равнотеже маса и изазивало утисак једва прикривеног неспокоја. Но, нису се мењали само принципи и дух композиције већ су нов значај добили неки дотада занемаривани композициони елементи, као што је светло, на пример. Оно је у већини сцена подређено захтевима истицања идејног тежишта слике и остварења визуелног јединства целине приказа.[1330] У *Причешћу апостола*, *Успењу Богородичином*, ктиторској представи или *Издајству Јудином* „рефлекторско" светло као на позорници зрачи из средишта композиције, указујући на језгро приче и „пажњу посматрача привлачи ка сржи збивања".[1331] На неким другим сценама, попут *Рођења Христовог*, *Сретења*, *Крштења* и *Жртве Авраамове*, преовладали су изражени сукоби светлости и сенке, па снажни снопови светла као да падају с бока, или долазе из различитих праваца, градећи веома ритмичну, помало расуту, али узбудљиву сликарску структуру.

Одређени композициони поступци уобичајени крајем XIII и почетком XIV века, као што је то било низање епизода циклуса у виду повезаних секвенци јединственог фриза, у живопису моравичке катедрале нису доживели ширу примену. Композиционо повезане епизоде срећу се само у циклусу Житија светог Николе у ђаконикону и у циклусу *Жртве Авраамове* у припрати.[1332] У науци је изнето мишљење Таб. 32

[1326] Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 78/1; Радојчић, *Старо српско сликарство*, Т. 43; Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 40.

[1327] Cf. Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

[1328] Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 76/1, 77; Петковић (С.), *Ариље*, сл. 30-32.

[1329] Cf. Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

[1330] Чанак-Медић, *Светло на ариљским зидним сликама*, 13-17 (са старијом литературом).

[1331] А. Стојаковић, *Светлост у моравском сликарству*, in: *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 295.

[1332] Живковић, *Ариље*, 5, 15.



Слика **13.** Рукоположење светог Николе за епископа (детаљ)

да су и у тим примерима кључну улогу имали древни иконографски предлошци, а не жеља да се следе савремени стилски токови.[1333] Мора се при том ипак приметити да је стапање сцена у композиционе фризове циклуса у Ариљу било остварено управо на оним местима где је то расположиво зидно платно дозвољавало. Једноставно, необично издужена архитектура рашког храма у Моравицама, са сасвим уситњеним зидним површинама, није пружала одговарајуће услове за примену поменутог композиционог поступка. Ариљски сликари ипак су знали да веома вешто прилагоде композицију својих слика великом броју полукружних и лучних површина које су наметале оквир представама. У сазвучју са извијеним косинама оквира повијане су веома често и силуете или линије пружања маса фигура и пејзажа, док је у *Пуїу на Голгоїу*[1334] ивица преломљеног лука чак искоришћена за убедљиво дочаравање узлазносилазног кретања поворке. Међутим, у неким другим примерима, попут представа *Рођења Хрисїовог* и *Силаска у ag*, архитектонски оквир сцене био је мање поштован. Иако те композиције у основи прате облик лучне површине, он није наглашен црвеним бордурама већ се плава позадина сцене простире и преко ивица аркаде.[1335]

[1333] Тодић, *Срūске фреске с краја XIII века*, 75.

[1334] Ibidem, сл. 7.

[1335] Недостатак простора навео је сликара да у одређеној мери пренебрегне границе наметнутог архитектонског оквира и на представама *Рођења Богородице* и *Ваведења*, на којима се горња ивица сцене не поклапа са доњом ивицом прозора на јужном и северном зиду западног травеја. Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 78/1-2.

Сликана архитектура

Прилично променљив став ариљских сликара запажа се и у односу према сликаној архитектури која је у византијској уметности већ од средине XIII века добијала све сложеније композиционе задатке.[1336] Намењена првенствено дочаравању сценског амбијента, сликана архитектура у поменутом периоду активно се укључује у одређивање дубине простора, уравнотежавање маса и стварање композиционих акцената на слици. Добро упознати с тим достигнућима, живописци Ариља нису, међутим, исказивали жељу да их унапреде и развију у складу са захтевима савремених стилских трагања. Штавише, они понекад својим решењима заостају и за неким старијим сликарима на које су се очигледно угледали.[1337] У *Усйењу Богородичином*, на пример, грађевине у позадини знатно су скромнијих димензија у односу на фигуре у првом плану и знатно су мање разуђене од сличних постројења у сопоћанском *Усйењу*. Зграда на левој страни изведена је чак уз готово доследну примену већ одавно застареле ортогоналне пројекције. Ипак, она не одаје утисак плошности јер, попут грађевине на десној страни сцене дате у косој пројекцији, кроз широке лучне отворе открива оку посматрача сеновиту унутрашњост и тако продубљује „активни" сценски простор.[1338] Инверзна перспектива примењена је само на степенику пред Богородичиним одром, наравно без икаквих значајнијих последица по композиционо устројство слике. У покушају да јасније раздвоје планове, сликари су иза фигура апостола увели ниски, степенасти, рељефно обрађени зид. Он има одређену пластичност и доприноси уравнотежењу маса у композицији на којој фигуре учесника нису биле равномерно распоређене. Слични зидови сликани су и у *Сретењу*, *Визији светога Петра Александријског* и сцени *Христос пред Пилатом*, али је њихова улога у тим композицијама нешто значајнија. У представи *Христа пред Пилатом* јавља се и зграда с двосливним кровом, дата у инверзној перспективи, која, ма колико једноставна, ипак има важну улогу у компоновању слике. Та зграда истиче фигуру главног актера и истовремено усмерава поглед посматрача ка левој страни сцене, где су смештене фигуре римског намесника и камилуса који му сипа воду на руке. Таб. XX

Много више истраживачког духа и жеље да се одговори на сложеније захтеве уметности с краја XIII века показали су ариљски сликари у неким другим композицијама. Међу њима се издвајају *Сретење, Рођење* и *Ваведење Богородице* или представе јеванђелиста у пандантифима. У сцени *Сретења Господњег* дуж читавог првог плана дијагонално се пружа ритмична каскада дугог степеништа које, продубљујући простор, досеже до ниског пара зидова као размеђе планова. Даљи продор у дубину остварен је захваљујући представи олтара под витким кивориjем, постављеним иза поменутог ниског зида, док позадином у потпуности влада масивна грађевина на стубовима. Као и степениште или олтар, она је приказана у инверзној перспективи, тако да линије искошених ивица њених кровова воде око посматрача равно ка фигурама Јосифа и Богородице на левој страни сцене. Оптичком јединству, драматској повезаности двеју група фигура и уравнотежењу маса сцене посебно доприноси помињани ниски зид, са ритмички правилно распоређеним зупцима. Таб. 11

Присуство развијене сликане архитектуре, приказане уз употребу сложенијих пројекционих система, запажа се и крај представа јеванђелиста у пандантифима. Тако светог Јована окружују две конструкције од којих је једна дата у инверзној, а друга у перспективи са нормалним конверговањем зракова. При томе је долазило до мимоилажења пројекционих линија и стварања ефекта „неочекиваних продора архитектонских облика".[1339] Ови динамично постављени облици чине веома складну композициону целину са цртежом светитељеве фигуре и показују се као њен природан оквир. Крај јеванђелисте Марка насликане су, као у *Сретењу*, дијагонално постављене степенице како би се продубио простор првог плана. Два стуба у позадини, на којима се изнова сучељавају инверзна перспектива и перспектива са нормалним конверговањем зракова, повезана су велумом, па је светитељев лик потпуно уоквирен архитектонским облицима. Значајну композициону улогу, такође, имају две грађевине представљене на северозападном пандантифу. Њихове конвергентне линије маса сустичу се на фигури јеван-

[1336] О улози сликане архитектуре на композицијама из тог периода cf. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству*, 117-122, et passim.

[1337] Окуневъ, *Арилье*, 241-242; Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству*, 120; Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 31-32.

[1338] Окуневъ, *Арилье*, 241-242.

[1339] О сучељавању та два пројекциона система на средњовековној слици cf. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству*, 80-84. Перспектива са нормалним конверговањем зракова била је примењена и при обликовању сликане архитектуре крај јеванђелиста у Сопоћанима (cf. Живковић, *Сопоћани*, 8-9).

ђелисте Луке. Ипак, најразвијенија и најсложенија архитектонска позадина била је насликана иза представе светог Матеје на североисточној страни поткуполног простора. Она је, нажалост, веома оштећена и измиче покушајима поуздане анализе. И поред тога, пажљивије проучавање сликане архитектуре крај ликова јеванђелиста показује недвосмислено да су поједини ариљски сликари суверено владали свим пројекционим системима епохе, да су знали да их ставе у функцију сложенијих композиционих задатака и да су имали довољно маште при варирању облика архитектонских конструкција.

Своја „сценографска" умећа ариљски мајстори су с доста успеха применили и на двема представа-
Таб. 17, 18 ма из Богородичиног житија – *Рођењу* и *Ваведењу Богородице.*[1340] На сликаној архитектури у тим сценама још једном су сучељени сложени пројекциони ситеми: инверзна перспектива и перспектива са нормалним конверговањем зракова, преузета из античке уметности.[1341] Композиције су због тога добиле у живости простирања грађевинских облика, а фризови фигура у првом плану били су издељени у лакше сагледиве целине. Низови вешто распоређених стубова ентеријера у *Рођењу Богородичином* умногоме утичу на општи изглед и карактер композиције. С једне стране, они смирују наглашене покрете актера, а с друге уносе у слику одмерен, свечано интониран ритам. У продубљивању простора ове сцене и наглашавању композиционе динамике значајну улогу имају и елементи мобилијара, пре свега дијагонално постављен лежај породиље.[1342] Живописци су са толико умешности и свежине уобличили сликану архитектуру у епизодама из Богородичиног детињства да је права штета што им сведени простор одређен за сликање тих сцена није дозволио да до краја развију облике архитектонских постројења у позадини.

О сликаној архитектури у моравичкој катедрали није могуће донети сасвим поуздан суд, пошто је већи број сцена на којима се она јављала сада веома оштећен (*Прање ногу, Причешће айосшола*) или у потпуности уништен. Стиче се ипак утисак да оцену о њеном „конзервативизму", донету понајвише на основу сцене *Усйења Богородичиног,*[1343] треба ублажити. Ако не због другог, то је потребно учинити ради доста честе и умешне употребе перспективе са нормалним конверговањем зракова, коју су досадашњи истраживачи пропустили да уоче и истакну. Продор у дубину простора изведен елементима сликане архитектуре на ариљским фрескама најчешће није нарочито изражен. Међутим, композиционо прилично оправдана примена инверзне перспективе у *Сретењу, Ваведењу Богородичином, Суду Пилатовом* и на грађевинама крај неких јеванђелиста сведочи да ариљски сликари нису заостајали превише за токовима савремених уметничких трагања. И најслабији сликари светога Ахилија у Ариљу знали су у доброј мери да се послуже елементима сликане архитектуре и мобилијара како би продубили простор и организовали композицију. О томе сведоче сцене циклуса светога Николе у ђаконикону, нарочито представе светитељевог *Рођења* и *Тројице војвода у шамници.* У потоњој сцени људске фигуре нашле су се унутар кружног зида тврђаве, насликаног у привидној птичијој перспективи.[1344] Иако је јасно да је живописац ђаконикона на овакав „експеримент" са сасвим неуобичајеном визуром био наведен иконографским предлошком,[1345] вреди истаћи његову храброст и умешност да и поред скромних сликарских могућности одговори на несвакидашњи цртачки изазов.

Пејзаж

Можда је нешто значајнију улогу од сликане архитектуре на ариљским сценама добио пејзаж.[1346] Ни он није служио само означавању природног амбијента драмске радње него је веома активно учествовао у формулисању композиције, продубљујући донекле простор, стварајући динамичку равнотежу маса и наглашавајући покрет. Управо због тих сложених задатака које је на себе преузео, пејзаж се у Ариљу у приличној мери удаљавао од уобичајених природних облика и стицао изглед неког фантастичног крајолика, што у византијској уметности није била реткост. Као његов основни елемент редовно се појављу-

[1340] Velmans, *Le rôle du décor architectural*, 205.

[1341] О пореклу перспективе са нормалним конверговањем зракова у средњовековној уметности cf. Стојаковић, *Архишекшонски йросшор у сликарсшву*, 80-82.

[1342] Окуневъ, *Арилье*, 241.

[1343] Cf. Тодић, *О сшилским особеносшима фресака Ариља*, 31; Стојаковић, *Архишекшонски йросшор у сликарсшву*, 120.

[1344] Живковић, *Ариље*, 5.

[1345] О овоме cf. поглавље посвећено иконографском разматрању циклуса *Жишија свешог Николе* у овој књизи.

[1346] Cf. Тодић, *О сшилским особеносшима фресака Ариља*, 32; idem, *Срйско сликарсшво у доба краља Милушина*, 205.

ју доста пластично приказане стеновите литице наглашено изломљеног цртежа. У *Крштењу* стене које означавају обалу реке творе фон што се простире преко читаве композиције и даје јој кроз сукобе светла и сенки нарочиту драматику. Оне у исто време раздвајају и повезују две половине слике. И сцена Таб. 13 *Васкрсења Лазаревог* подељена је овога пута помоћу масивних камених хумки на два сасвим уједначена и уравнотежена дела. При том, снажно повијен стеновити врх на левој страни композиције прати покрет Христове руке и потцртава правац тока радње. Још изразитије учешће пејзажа у стварању утиска покрета запажа се на неким другим композицијама, као што су *Издајство Јудино, Пут на Голготу* или *Жртва Авраамова.* Тако у *Путу на Голготу* збијеној гомили људи на левој страни сцене, која потискује Христа Таб. 16 ка средишту композиције, динамичну равнотежу чине стене на десној страни. Највиша од тих стена, она која просто избија из уназад нагнутог Спаситељевог торза, снажно је повијена надесно, у смеру кретања поворке, а правац њеног пружања наглашен је густим снопом линија пукотина што јој разарају волумен. Исту усмереност, акцентовану низом паралелних линија, и сасвим сличну силуету понављају и хридине у левом и десном доњем углу сцене. На тај начин остварен је утисак јединственог покрета на читавој композицији. Кривине стена у исто време живо комуницирају с лучним ивицама архитектонског оквира сцене, али и са кривуљама које формирају врхови глава Јевреја у поворци, затим са линијама десне Христове руке и десне ноге, односно са доњим рубом спроводниковог плашта.

Готово истоветну улогу у наглашавању ритмичног, али сада вишесмерног покрета унутар композиције имају снажно повијене стене у *Жртви Авраамовој.*[1347] Њима је у овој сложеној сцени као део Таб. 32, пејзажа вешто придружено једно дрво у десном делу поља. Оно је помогло да се композиција оживи и XXVI, XXVII растерети, али је такође било искошено и саображено покрету праоца Авраама што се са ножем у руци нагиње над Исааком. Захваљујући рачвању грана тога дрвета, успоставља се занимљивија композициона и драматска веза између родоначелника изабраног народа и анђела који му доноси поруку од Бога. Значај пејзажа у представи *Жртве Авраамове* наглашен је тиме што његови елементи раздвајају три епизоде циклуса унутар јединствене композиције фриза. Пажљиво саображавање облика стена, хумки и растиња положају и ставовима фигура, то јест силуетама њихових залепршалих хаљина, спровођено је с много пажње и на овој ариљској представи. Тако је настала једна од најдопадљивијих и најосмишљенијих композиционих целина, која, с формалне тачке гледишта, поставља скоро у исти план фигуру и њену сценску позадину.[1348]

У продубљивању простора и одвајању планова пејзаж на ариљским зидним сликама, међутим, није имао нарочито важну улогу. Она је нешто уочљивија само у *Рођењу Христовом*, где је у првом плану Таб. XV издвојена хумка на којој седи замишљени Јосиф. Иза те хумке, преко дијагонално пружених стена, поглед полази у дубину до Богородичиног лежаја постављеног крај падине за којом се у трећем плану помаљају фигуре тројице мудраца. Но, продор у простор ту се не зауставља. Осим до Спаситељеве колевке у утроби пећине, поглед досеже и до оштећене фигуре арханђела благовесника кога заклања литица насликана при врху сцене. Захваљујући одсјајима и сеновитим површинама, стене на десној страни представе добиле су јасну тродимензионалност. Због тога је постала „опипљива" и међусобна удаљеност пастира који стоји на њима и фигура у првом плану. Убедљиво дочарана пластика стена, кадра да створи утисак дубине, присутна је, такође, на левој страни сцене *Крштења Христовог*, а затим и у *Преображењу, Издајству Јудином* или у *Васкрсењу Лазаревом.* С друге стране, одвајање планова помоћу ниских хумки, иза којих се помаљају фигуре, било је примењено једино још на представи *Уласка у Јерусалим*, и то у прилично сведеном облику.[1349]

Знатно ређе него хумке, стеновите врлети и хриди, на представама крајолика у ариљским сценама појављује се растиње. Поред већ поменутог дрвета у *Жртви Авраамовој*, високе дрвенасте биљке сликане су само још у сценама чија је иконографија то изричито захтевала: у *Крштењу Христовом* и *Уласку у Јерусалим.* И док у првој представи дрво, при чијем је корену постављена секира, има сасвим симболичну улогу, дотле високо, реалистички насликано и под теретом дечака повијено дрво у *Уласку у Јерусалим* заузима важно место у средишњем делу композиције. У ову прилично ритмичну јеванђеоску

[1347] Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 83/1-3; Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, сл. 12.

[1348] Динамичко супротстављање дијагонала простирања маса фигура и пејзажа у ариљској *Жртви Авраамовој* разматрао је већ Николај Окуњев (cf. Okunev, *Monumenta artis serbicae*, III, 4).

[1349] Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 74/3; Петковић (С.), *Ариље*, сл. 26.

слику, пуну живости, оно уноси још више покрета својим обликом и благом искошеношћу, доследно пратећи извијену линију брда на левој страни сцене. На падинама брежуљака у ариљским представама знатно чешће се јавља ниско, немирном тамнозеленом линијом сликано растиње (*Рођење Христово, Крштење, Жртва Авраамова, Издајство Јудино*). Његова улога била је да призор приближи стварности и да унесе нешто живота међу огољено стење.

Фигура

Пресудну улогу у уобличавању византијске религиозне слике имала је, ипак, људска фигура. Као носилац драмске радње и тумач сижеа приче, истакнута на позорници првога плана, она је по правилу била и кључни композициони елемент, око којег је организована архитектоника читавог ликовног дела. Стога је у нашим покушајима да опишемо и растумачимо принципе на којима су се заснивале техника и поетика компоновања ариљских сликара било, сасвим природно, већ подоста речи о ликовима људи. Показало се тада да је улогу организационог стожера композиције обично преузимала фигура главног протагонисте догађаја, чији су ставови и покрети често били веома сложени и цртачки добро проучени. У *Издајству Јудином, Путу на Голготу, Уласку у Јерусалим*, односно у средишњој и завршној сцени циклуса *Жртве Авраамове*, покрети тела и главе главног актера иду у супротним смеровима, при чему су леви и десни део композиције били драматски и психолошки повезивани. Понекад се овакво решење преносило и на остале важније учеснике у сцени, као, на пример, у *Суду Пилатовом, Сретењу, Ваведењу* или сцени *Свети Никола спасава три човека од смрти*.[1350] Ставовима тела, као и покретима руку и ногу фигуре су кроз вешт цртеж неретко биле међусобно преплетане у веома занимљиве и складно компоноване групе. Такве скупине чине, рецимо, бабица и девојка водоноша у *Рођењу Богородичином*, затим Христос, Јуда и двојица Спаситељу најближих нападача у *Издајству*, Валаам и анђео у *Лози Јесејевој*[1351] или Авраам и Исаак у *Жртви Авраамовој*. Сасвим сличне цртачке арабеске знале су да произађу и из композиционог сучељавања људске фигуре са елементима пејзажа и сликане архитектуре, у чему су поједини ариљски сликари исказивали завидну вештину (*Жртва Авраамова, Пут на Голготу, Ваведење Богородице*).

Пропорције и ликовни третман фигура као самосталних јединица у ариљском зидном сликарству нису сасвим уједначени.[1352] Преовлађују, ипак, витке, издужене фигуре.[1353] Изразито издужених пропорција су и девојке у *Рођењу Богородичином*, млади Јевреји у *Издајству Јудином*, појединачни ликови пророка у поткуполним луцима, арханђел Гаврило, пророк Давид и Богородица из *Благовести*, односно свети Јован Златоусти, Богородица са Христом и портрети српских архијереја у најнижој зони. Оне се обично веома хитро крећу по сцени, чинећи изразите гестове и покрете вариране по емотивном набоју и снази.[1354] Без нарочите природности, понекад чак сапети и усиљени, ти покрети могу бити прожети нервозом и жестином (*Издајство Јудино, Пилатов суд, Жртва Авраамова*), знацима умора и измучености (породиље у *Рођењу Христовом* и *Рођењу Богородичином*) или свечаном устрепталошћу (*Успење, Ваведење, Причешће апостола*). Они могу изражавати родитељску нежност (Ана која грли малу Богородицу у *Ваведењу*), изненађеност и смерност (*Благовести*) или бити потпуно примирени и замрли (тројица војвода који спавају у тамници из циклуса светог Николе). Покрети и гестови фигура преузели су на себе готово сву драматску афектацију, пошто су са лица актера, по правилу, избрисани мимика и изрази осећања.[1355] Само у ретким случајевима, као на лицима исцрпљене свете Ане у *Рођењу Богородичином*,[1356]
Таб. XII, XVI арханђела Гаврила и Богородице из *Благовести*,[1357] светог Јосифа у *Рођењу Христовом*[1358] или Авраама у сценама циклуса његовог жртвоприношења,[1359] појави се тихи наговештај одређених душевних стања.

[1350] Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 82.

[1351] Петковић (С.), *Ариље*, сл. 8.

[1352] Мако, *Особености поступака размеравања*, 165-166.

[1353] Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73; Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, 342-344. Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 424-425 (истиче да је ариљски сликар „понешто издужио фигуре у односу на ранији канон"); Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 35 (износи мишљење да „та издуженост није по канону наступајуће ренесансе Палеолога, већ је типичана за сликарство у Ариљу"); idem, *Српске фреске с краја XIII века*, 85 (сматра да је у питању „стилско опредељење епохе", „што би најављивало сликарство ренесансе Палеолога").

[1354] Ђурић, *Византијске фреске*, 44; idem, *Српско сликарство на врхунцу*, 424.

[1355] Петковић (С.), *Ариље*, VII-VIII.

[1356] Velmans, *Le rôle du décor architectural*, 205.

[1357] Петковић (С.), *Ариље*, сл. 16-17.

[1358] Ibidem, сл. 19.

[1359] Millet-Frolow, *La peinture*, II, p. VIII, pl. 83-84. Приређивач албума Александар Фролов истиче како су у три различите сцене цик-

Физиономије саме по себи ипак носе извесне афективне и психолошке вредности које слици и ансамблу у целини дају живост. Поред лепих класицистички дотераних ликова младих људи и стараца (арханђео Гаврило из *Благовести*, арханђел Михаило крај улаза у наос, пророци Соломон и Давид, Богородица са Христом у јужној певници, итд.) на ариљским фрескама јављала су се и изразита, експресивна и некласична, чак веома ружна лица, неретко дата у деформисаном профилу (*Рођење Христово, Издајство Јудино, Рођење Богородице, Улазак у Јерусалим*).[1360] Честа употреба профила и изразито ружних физиономија постала је особена за сликарство солунског залеђа управо с краја XIII и с почетка XIV века, мада византијској уметности није била потпуно страна ни у претходним столећима.[1361] Таб. 1, 9, 10, X, XII, XXV; Таб. XV, XI, XIV

Насупрот у научној литератури често понављаном мишљењу, иконографска разматрања проведена у овој књизи показала су да број учесника у ариљским сценама није био повећан у односу на нешто ранију византијску уметност.[1362] Варљиви утисак о нарочитој многољудности композиција на зидовима моравичке катедрале произлазио је делом из новог распореда фигура у простору и њихових изражених и уверљивијих покрета. Ако упоредимо, рецимо, ариљске представе *Издајства Јудиног* или *Суда Пилатовог* са истим сценама у Милешеви и Светом Николи у Прилепу, видећемо да је у Ариљу било приказано мање учесника, али да су они размештени по читавој површини слике и да се намећу оку посматрача живим и изразитим гестовима и ставовима. Осим тога, мали формат и необичан, најчешће лучни облик површина на којима сцене приказане у Светом Ахилију доприносе стварању утиска извесне претрпаности слике фигурама. Оне понекад чак „искачу" из оквира сцене, односно прелазе на подручје црвеном бојом изведених бордура (*Крштење, Преображење, Васкрсење Лазара, Улазак у Јерусалим, Пут на Голготу*).

СРЕДСТВА ОПИСИВАЊА ОБЛИКА

Боја

Напустивши начело колористичког компоновања као осмишљеног и доследно спроведеног система, ариљски сликари дају боји улогу подређеног елемента слике. Избор боја је, при том, био прилично сведен, па композицијом владају поједностављени односи плавих, црвених и зелених тонова, уз присуство окера и голубије сиве. Иако резултати последњих чишћења оштећених ариљских фресака наводе на извесно ублажавање престрогих оцена о звучности и чистоћи тих тонова,[1363] у основи се, ипак, не могу оспорити запажања о њиховој извесној „сировости",[1364] непрочишћености и сиромаштву у нијансама.[1365] Боје су најчешће, мада не увек, слагане тако да им пригушену „звучност надокнади контраст светло-тамног".[1366] Општа колористичка гама знатније је измењена у односу на српске споменике зидног сликарства претходног периода и због потпуног напуштања златне, односно окер позадине.[1367] Појава тамноплаве, готово црне основе на ариљским композицијама и појединачним светитељским

луса суптилно варирана душевна стања главног протагонисте – Авраама. Но, варирање осећања постигнуто је и на овим представама више кроз говор покрета и гестова, као и захваљујући умешној употреби ликовних средстава.

1360 Кашанин, *Ариље*, 156; T. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et manière de les representer*, in: *L'art byzantin du XIII^e siecle*, 55; Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

1361 Типолошки, профили у Ариљу веома су блиски онима из XII века, али су протумачени у новом, још експресивнијем духу. О приказивању профила у византијској уметности cf.: O. Demus, *Byzantine Mosaics Decoration*, Boston 1955, 7-8; Б. А. Успенскй, *К системе передачи изображения в русской иконописи*, Труди по знаковым системам, II, Тарту 1965, 248-257; C. P. Charalambidis, *Quelques observations sur la représentation de la servante dans la Nativité de la Vierge de Nérézi*, Cyrillomethodianum 2 (Thessalonique 1972-1973), 170-175; В. В. Бычков, *Византийская Эстетика*, Москва 1977, 133, 157, et passim.

1362 Cf. закључно поглавље о иконографији живописа у овој књизи.

1363 На промене у вредновању „интензитета" и „јасности" боја у ариљском сликарству утицала су у извесној мери већ његова прва чишћења (cf. Татић, *Ариље*, 14).

1364 Кашанин, *Ариље*, 156.

1365 Cf. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 81. Нешто повољнију оцену боје најбољег ариљског сликара („који воли да истакне сјај инкарната и светлост боје") даје Ђурић, *Византијске фреске*, 44.

1366 Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 36.

1367 Жута позадина јавља се још на оштећеним фрескама Давидовице, осликане негде у деветој деценији XIII века (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 43-44). О златној позадини на српским фрескама cf. С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (1977), 28-35; V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, Beograd 1967, 151-153.

представама битно је утицала на појачавање контраста светлих и тамних површина и превласт знатно тамнијег, хладнијег, а свакако и суморнијег општег тона. Како тамне боје неретко преовлађују и на одећи насликаних фигура, за њихово издвајање у односу на позадину коришћена је бела линија која прати контуре и јасније описује облике.[1368]

Боја на фрескама моравичке катедрале није, дакле, изгубила само престижну улогу у грађењу структуре композиције, већ се њен значај потискује и у грађењу пластике облика. При моделацији лица ариљски сликари користе боју на два различита начина, али увек дају предност њеним тонским вредностима у односу на колористичке. У вишим деловима цркве, нарочито у сценама и на пророчким представама, пластика лица и откривених делова тела описивана је помоћу наглих прелаза тамнозелених сенки, појачаних мрким тоновима, у светли окер и белу боју најосветљенијих делова. Запажа се и веома ангажовано присуство танких црвених и црвеномрких линија. Њима се потцртавају облици носа, очију и удубљења на образима.[1369] Утисак о присуству снажног сценског осветљења, које истовремено дефинише и негира волумен, на овим представама појачан је дубоким зеленим сенкама испод веђа и доњих капака, на странама

Таб. 8, III, XIII, XIV, XVII, XVIII

носа, као и на врату.[1370] Такав начин рада уочава се нарочито јасно у *Рођењу Богородичином, Ваведењу, Уласку у Јерусалим, Успењу, Путу на Голготу* или на представама пророка у тамбуру и на поткуполним луцима, односно на ликовима светитеља као што су свети Сампсон и Диомид, или свети Лавр.[1371] Изразити контрасти светла и сенки присутни су веома често и на наборима хаљина или пејзажу чији рељеф израња из прилично жустрог супротстављања светлих и тамних тонова (*Рођење Христово, Причешће апостола, Крштење, Улазак у Јерусалим*). Овакав начин рада, заснован на широким потезима кистом који готово без прелаза слаже различите тонове или боје једне до других, био је заснован на маниру колористичке модулације из средине века. Међутим, потискивањем боје као такве и стављањем светлосног валера у први план суштински је измењена природа слике и добијен нов и занимљив резултат.[1372]

Сликајући појединачне светитељске фигуре, нарочито оне у нижим зонама, ариљски сликари примењују другачији метод рада и опредељују се за углађену моделацију ликова. Контрасти светла и сенке ту су знатно слабије изражени, а прелази из зеленом и мрком бојом затамњених делова лица у оне осветљене бледим окером изведени су са знатно више поступности.[1373] Пажљиви потези киста се стапају, моделујући заобљене волумене лица што одају утисак пуне пластичности и класичне уравнотежености (Богородица са Христом у јужној певници, Христос на западној страни југозападног пиластра,

Таб. 19, XXIII, XXV

арханђел Михаило у припрати, итд.). Још доследније примењен тонски начин сликања лица запажа се, што је уобичајено, на портретима живих људи – моравичког епископа Евсевија или српских краљева

Таб. I, XIX

Милутина и Драгутина. Потпуно ублажени прелази из уских светломрких сенки ка топлом, готово црвенкастом, океру осветљених делова образа претварају се у искричаве, али ипак веома одмерене беле одсјаје на истакнутим деловима очију, чела и носа.

Све ове, већ поодавно уочене и описане разлике у третману боје, односа светлих и тамних површина и начина рада кистом[1374] у ариљском живопису нису биле првенствено последица присуства различитих уметничких личности. Исти живописци мењају начин рада и став према боји у зависности од простора у којем сликају и теме коју обрађују. Висок, необично узак и слабо осветљен поткуполни простор моравичке катедралне цркве, као и други виши делови ове грађевине, просто је наметао потребу да се кроз изразитије контрасте удаљени и умањени ликови и сцене учине сагледљивијим и распознатљивијим. С друге стране, у најнижој зони било је могуће да се готово иконописно обраде представе светитеља којима се непосредно упућивала молитва. Због тога су поменуте представе постављене као фреско-иконе. Најзад, традиција и канони сликања портрета живих људи утицали су на то да на њима и у Ариљу потпуно превлада тонски начин сликања, уз описну употребу линије.[1375]

[1368] Окуневъ, *Арилье*, 242-243; Миљковић-Пепек, *Порекло једног стилског елемента*, 125-128.

[1369] Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 81.

[1370] Idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 206.

[1371] Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. $88_{/1-2}$, $89_{/1}$, $90_{/2}$.

[1372] Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 206.

[1373] Idem, *Српске фреске с краја XIII века*, 81.

[1374] Петковић (С.), *Ариље*, VIII; Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 81-82.

[1375] О особеностима употребе ликовних средстава при представљању портрета живих људи у византијском сликарству cf. Радојчић, *Портрети*, 89; E. Kitzinger, *Some Reflexion on Portraiture in Byzantine Art*, ЗРВИ 8/1 (1963), 185-193.

Цртеж

Разлика у примени боје и третману односа осветљених и тамних површина између сликарства горњих и доњих зона ариљског храма повлачила је за собом и наглашену разноликост цртежа. Колористички сведена и тонски не превише разуђена примена боје наметала је потребу изразитијег учешћа цртежа у одређивању облика на свим ариљским фрескама.[1376] Међутим, у вишим зонама, нарочито у сценама христолошко-теотоколошког циклуса, цртеж добија много значајнију улогу, јер поред светло-тамних контраста постаје основни носилац израза на слици[1377] (пророци у тамбуру и поткуполним луцима, *Рођење Христово, Крштење, Издајство Јудино, Рођење Богородице, Жртва Авраамова*, итд.). Хитро изведен, пун динамике и експресивног набоја,[1378] он издваја облике деформишући их и стављајући их у покрет, да би варирао расположење и мењао укупну атмосферу на слици. Њиме су наглашаване дијагонале и немирне силуете пејзажа, изломљени и усковитлани набори на хаљинама, исто као и извијени и напрегнути ставови и кретње фигура. Таквим цртежом вајане су често сасвим некласичне физиономије грчевитог и узнемиреног израза и извлачене искричаве власи на њиховим косама и брадама. У науци је оправдано истакнуто да је управо у области овако ангажованог и као основно изражајно средство коришћеног цртежа остварен најуочљивији раскид с академизмом уметности треће четвртине XIII века, односно битан креативни помак у ариљском живопису.[1379] Ваља, при том, ипак приметити како се на фрескама Ариља експресивни цртеж не јавља да би у потпуности негирао класични израз, већ да би га маниристички преобразио.

Таб. VI, VII, XVI, XXVII

На светитељским фигурама претежно у најнижој зони, као и на портретима, запажа се знатно конвенционалнија улога цртежа. Умирена и дотерана линија добила је задатак да на тим представама детаљно и стрпљиво описује облике, дефинишући их у канонској правилности и пуноћи.[1380] Кадри да реалистично стопе с идеалистичким и класично са изразитим, сликари су на појединим, најуспелијим представама знали да мајсторски остваре префињену и ненаметљиву мрежу гипких и с много осећаја варираних линија. Ремек-дела, остварена захваљујући управо таквом приступу, свакако су портрети епископа Евсевија[1381] и српских краљева Милутина и Драгутина.[1382] Изузетно остварење је и лик арханђела Михаила у припрати.[1383] Његово благо моделовано и дискретно исцртано лице стоји у ритмичком контрасту с раскошним сплетом линија рељефа на оклопу. Знатно наметљивији и динамичнији цртеж запажа се на Христовој представи на југозападном пиластру у наосу.[1384] Уочљив је нарочито на наборима химатиона, где заједно с израженим контрастом светла и сенке[1385] открива и у најнижој зони продоре оног немирнијег уметничког духа присутног у вишим деловима цркве. На појединим представама цртеж се још у већој мери одметао од функционалне одмерености и завршавао у аутономној, готово комнинској арабески. То се може приметити на ликовима неких старијих светитеља, попут светог Ахилија или светог Павла у јужној певници.[1386]

Таб. I, XIX, XXV

Таб. XXIII

Таб. 21, 22

Неуједначене способности, али и промењливи степен надахнућа ариљски сликари најјасније су испољили управо кроз цртеж – најзначајније средство њиховог ликовног израза. Поред дела у којима се, као у *Путу на Голготу, Рођењу Богородице* или *Жртви Авраамовој*, исказује суверено владање не само техником него и изражајним могућностима цртежа, у Ариљу су и најбољим мајсторима знале да се омакну цртачке грешке у детаљу. Иако је показао за средњовековног уметника солидно познавање анатомије, најбољи ариљски сликар је у *Крштењу Христовом* пренагласио лево Христово раме и руку покушавајући да благо

[1376] Наглашену улогу цртежа у ариљском живопису Елен Шварц схвата као архаизам, то јест покушај да се облици XIII века тумаче ликовним језиком XII столећа (cf. E. C. Schwartz, *The Persistence of Linearity in Thirteenth Century Balkan Painting*, in: *Ninth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, Durham 1983, 30). Мада није сасвим лишено основа, такво објашњење удаљава нас од суштинског разумевања проблема, пошто цртеж у моравичкој катедрали има потпуно другачија својства и улогу од цртежа у комнинском сликарству.

[1377] Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

[1378] Кашанин, *Ариље*, 156.

[1379] Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 33.

[1380] Петковић (С.), *Ариље*, VIII; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 82.

[1381] Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 90/3.

[1382] Радојчић, *Портрети*, 90, сл. 23.

[1383] Cf. Чанак-Медић, *Ариље*, 49, сл. 7, 14.

[1384] Петковић (С.), *Ариље*, сл. 25.

[1385] Радојчић, *Натпис МАРПОУ*, 45.

[1386] Војислав Ђурић је изнео запажање да „главе апостола Петра, Павла, св. Ахилија, Јована Златоустог нису проистекле из сопоћанских источника", већ да „оне имају нечег старинског, по пореклу комнинског" (Ђурић, *Велика дела византијског сликарства*, 73). Појаву наглашеног линеаризма на поменутим ликовима другачије тумачи Бранислав Тодић (cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 206). У сваком случају овакви „комнински цитати", којих у Ариљу има и на другим местима, од периферног су значаја и не утичу битније на карактер сликарства.

искошено Христово тело прикаже у скраћењу.[1387] У сценама *Издајсшва Јудиног* и *Усйења Богородичиног* јављају се у профилу приказани ликови с оком датим без скраћења, у анфасу.[1388] Понекад се, такође, појави несразмера између величине тела и руку, па је левица апостола Тадеја (?) на јужној страни *Причешћа* сасвим умањена,[1389] а десна рука светог Јоакима у *Ваведењу* неприродно издужена у односу на тело.[1390]

Цртачке грешке уочавају су најчешће у приказивању набора на одећи, који понекад не само да не прате доследно облике тела већ су распоређени без икаквог оку допадљивог система (свети Стефан, већина апостола у *Усйењу Богородичином, Причешће айосшола, Прање ногу*). У питању није било пуко незнање, већ вероватно замор и недостатак надахнућа. Исти сликари на неким другим композицијама вешто решавају и знатно сложеније цртачке проблеме. Тако су у *Жршви Авраамовој* или *Рођењу Богородичином* набори драперија усковитлани и испреплетани са много више умешности и осећаја, док природно прате простудиране покрете актера. Кроз вешто уобличену игру набора на одећи фигура у средишњој групи *Издајсшва Јудиног* не само да је дочарана сва драматика догађаја него је, на известан начин, извршена и карактеризација личности учесника. Својеврсној „симболици" боја овде су придружене и изражајне могућности цртежа. Осим твораца дела, иначе сасвим солидних уметника, у живопису Ариља уочава се и рад помоћника који су за њима знатно заостајали по знању и таленту. Они су своја остварења у ђаконикону и појединим деловима циклуса Васељенских сабора сводили готово искључиво на цртеж, али им никако није полазило за руком да линији дају мекоћу и снагу израза, а описаним облицима лепоту и убедљивост.

ДЕКОРАТИВНИ СИСТЕМ ЦЕЛИНЕ

Мада су настојали да уједначе начин рада и прикрију међусобне уметничке разлике, сликари главне задужбине краља Драгутина нису у томе до краја успели. Пред строгим аналитичким оком савремених истраживача „разлике у стилу" и неједнак квалитет поједених делова ариљског живописа[1391] откривају се у таквој мери да је читав ансамбл оцењен као „не много успела целина".[1392] Истицано је, такође, да је „општи утисак који стварају ариљске фреске разбијен неуједначеностима стила и квалитета".[1393] У особеном архитектонском амбијенту, дакле у веома издуженој и просторно издељеној унутрашњости рашке грађевине, многе од поменутих разлика, међутим, нису могле бити лако уочене, а разноликости у ликовном приступу подвргнуте су извесном систему. Поред тога, оне се не би смеле схватити као неуједначености у сфери стила. Водећи ариљски сликари крећу се углавном у оквирима сличних стилских опредељења, у која су се уклапала извесна варирања сензибилитета и понешто различит приступ проблему форме, односно разнолико размеравање и пропорционисање фигура.[1394] Усклађивању и формалном сабирању ариљског сликарског ансамбла у повезану и јединствену целину доприносили су, поред осталог, неки нарочити споредни елементи. Осим уобичајеног труда да уједначе колорит, примењујући увек исту индиго плаву боју за позадину и сасвим сличну палету на којој преовлађују односи тамноплаве и црвене, односно светлозелене, окера и голубље сиве, подједнаког интензитета и звучности, сликари су посветили посебну пажњу изузетно развијеном и особитом систему орнаменталних трака и бордура.

Широке и веома наглашене, на белој позадини изведене орнаменталне траке с пажљиво исликаним врежама покривају све ојачавајуће испусте на спојевима зидова, све прислоњене аркаде, кордонски венац и унутрашњост прозорских отвора.[1395] Превагом вертикала, овај брижљиво спроведен декора-

[1387] Слично пренаглашавање скраћења запажа се и на искошеном лицу Богородице у *Благовесшима* (cf Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 71/2).

[1388] Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 77/2-3, 79/4. Изгледа да је ту био у питању необичан цртачки манир који се јавља и у неким другим споменицима с краја XIII века као последица појачаног интереса за увођење профила у слику, а за шта сликари нису имали довољно искуства и знања (cf. Millet-Frolow, *La peinture*, III, pl. 7/1-2, 8/1, 22/2-3, 23/3, 24/1-3, 26/2).

[1389] Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 70/2, 4.

[1390] Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 78/2.

[1391] Ђурић, *Визаншијске фреске*, 44; Тодић, *О сшилским особеносшима фресака Ариља*, 38.

[1392] Тодић, *О сшилским особеносшима фресака Ариља*, 38.

[1393] Радојчић, *Нашйис МАРПОУ*, 45.

[1394] За ове понекад прилично јасно уочљиве разлике cf. Мако, *Особеносши йосшуйака размеравања*, 165-173.

[1395] О систему распоређивања и врстама орнаменталних трака и поља у Ариљу cf. Окуневъ, *Арилье*, 243; Јањц, *Орнаменши фресака*, 13, 15, 21, Таб. IV, бр. 25; XLI, бр. 255-258; LXIII, бр. 412; LXIV, бр. 413, 414; Чанак-Медић, *Свеши Ахилије у Ариљу* (1982), 37; Б. Радојковић, *Накиш код Срба од краја XII до краја XVIII века*, Београд 1969, 111, 56.

тивни систем наглашава необичну разуђеност и издужену архитектонску структуру моравичког храма. Он води поглед посматрача у висину, обједињујући више са нижим зонама. С друге стране, простирање оку наметљиве орнаменталне траке кордонског венца по дубини простора доприносило је каквом таквом визуелном јединству архитектонски веома одељених просторних јединица наоса. Сличне траке на поткуполним аркадама истовремено су артикулисале поделу осликаних површина и везивале их у јединствену декоративну целину. Орнаментална поља или траке живописци моравичке катедрале понекад користе и да би потребама композиција и представа прилагодили зидне површине чија им ширина и облик нису увек одговарали. То је најуочљивије у олтару, поткуполном простору и певницама. У исто време сликари обраћају пажњу на симетрију и једнообразност, па се читава „схема" орнаменталних трака и поља уклапала у јединствен и добро осмишљен систем распоређивања ариљског живописа.

Принцип симетричног размештања композиција и представа испољио се првенствено кроз њихово супротстављање у виду пандана, који су како у садржинском тако и у формалном смислу успостављали везу, чак прилично жив дијалог, између јужне и северне половине цркве.[1396] Светитељском попрсју у медаљону на једној страни храма увек одговара медаљон с попрсјем неког сродног светитеља на другој страни. На исти начин распоређене су и стојеће фигуре, као и сцене Христолошко-теотоколошког циклуса. Фигуре на наспрамним странама цркве, уз то, заузимају и симетричне ставове или се обраћају једне другима (*Благовести*, *Деизис* или молитва српских светитеља у западном травеју). Због свега тога ваља закључити да се у временима када га озбиљна оштећења нису нарушавала ариљски живопис указивао као веома добро осмишљена и јединствена декоративна целина у којој су се потирале, или бар ублажавале, све оне тако често наглашаване разлике у сликарском поступку уметника.

СЛИКАРИ, ЊИХОВИ УЗОРИ И ОСТВАРЕЊА

Готово сви истраживачи живописа моравичке саборне цркве слажу се у томе да је он дело двојице главних мајстора и једног прилично слабог почетника, уз које је можда радио још неки помоћник.[1397] Према нашем мишљењу, први од двојице водећих ариљских уметника, тврђи у моделовању, експресивнији у изразу и склон деформацијама, односно употреби живљих боја, осликао је сцене у олтару, од којих се најбоље сачувало *Рођење Христово*, затим мале пророке у тамбуру, све представе на северној и западној страни поткуполног простора, укључујући ту *Преображење, Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим* и неколико пророчких (Јеремија, један непрепознати пророк, Илија, Јелисеј) и светитељских представа у њиховој близини (Кир и Јован), као и *Рођење* и *Ваведење Богородичино* у западном травеју. Његове су и поједине представе у најнижој зони. Други, рекло би се најбољи сликар из ариљске уметничке скупине знатно је одмеренији и наклоњенији класичном изразу. Препознатљив је по мекшем моделовању, мирнијем и пажљивијем цртежу, односно по нешто финијем колориту с више учешћа светлозелене и голубије плаве. Он је осликао пандантифе, источну и јужну страну поткуполног простора са сценама *Сретења, Крштења, Издајства Јудиног, Пута на Голготу, Благовестима* и фигурама неколицине пророка и прародитеља Христових (Соломон, Давид, Јоаким, Ана, Исаија и Језекиљ) и светитеља у њиховој близини (свети Сампсон и Диомид), затим *Успење Богородичино*, највећи број фигура и портрета у најнижој зони, као и најзначајније и најуочљивије представе у припрати – *Жртву Авраамову*, ктиторске портрете, арханђела Михаила, светог Ахилија, итд. Знатно слабији од те двојице уметника био је сликар коме су поверавани најмање уочљиви делови зидног сликарства у ђаконикону и вишим зонама слабо осветљене припрате, где се његов рад препознаје на фигурама из неколико *Васељенских сабора*. Он је прилично неуспешно покушавао да опонаша сликарски поступак најбољег ариљског живописца.

До сада је у више наврата истицано да су ариљски сликари у великој мери били ослоњени на искуства зреле фазе византијске монументалне уметности из треће четвртине XIII века која је с посебном пажњом негована у Србији. Требало би нагласити да су ранији истраживачи сасвим оправдано закључили

[1396] Извесна одступања од тог принципа, пре свега у формалном погледу, нису знатније изражена и уочавају се тек понегде. Cf. Мако, *Особености поступака размеравања*, 161-163.

[1397] Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73; Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 208. О већем броју сликара, међу којима се „тројица јасно распознају", говори само Војислав Ђурић (cf. idem, *Српско сликарство на врхунцу*, 424), док о ариљском *сликару или зографу* (у једнини!) пише Радомир Николић, (idem, *Запис о живопису Ариља*, 26; idem, *Прилози тумачењу средњовековних натписа и записа*, 48.

како се српско зидно сликарство из последњих деценија великог столећа наше уметности запутило правцем назначеним у параклисима уз сопоћанску припрату.[1398] Преко сликарства Градца, Богдашића, Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима и Петрове цркве код Раса, па све до Ариља, прати се процес постепене разградње и прекомпозиције вредности на којима се заснивала велика уметност наоса и припрате Сопоћана. Покушаји да се кроз уношење измењеног сензибилитета и уз помоћ нешто другачијих ликовних средстава пруже одговори на захтеве наступајуће епохе у овим споменицима нису довели до решења којима би започело стварање неког сасвим новог стила. Ту, поготово, не може бити речи о резултатима који јасније наговештавају сликарство зреле ренесансе Палеолога.

У самом Ариљу, међутим, где се на појединим композицијама отишло најдаље у експериментисању драматским контрастима светла и сенке, где су најдубље испитане експресивне могућности цртежа и где је на сценама завладао покрет необично издужених фигура приказиваних у профилу, мора се говорити о елементима особитог уметничког израза, заправо о засебној, *маниристичкој фази* једног великог стила.[1399] Разлике између сликарских дела у Ариљу и Сопоћанима није оправдано сводити на неспособност млађих сликара да разумеју и прате недостижне узоре. Ариљски живописци, без обзира на знатно скромније уметничке могућности, свесно уносе одређене измене унутар концепцијских оквира својствених уметности великих учитеља. Врховни идеал ариљских сликара није класично, па ни класицистичко тражење лепоте облика и равнотеже форме. Они се стога никако не могу разумети као псеудокласичари или неуспеле класицисте.[1400] Свесно, и с доста видљивог труда, ти живописци теже да им слика у крајњем изразу проговори на другачији начин, знатно непосредније, ангажованије и гласније. Они то углавном и постижу, пре свега уз помоћ деформација, немирних ритмова, извесне неуравнотежености и утиска општег покрета. Да је такав уметнички приступ заиста био плод промишљеног избора, сведочи и способност најбољег ариљског сликара да, када је тема то захтевала, идеалима класичног сасвим приближи типологију, израз и начин обраде појединих ликова. Такав је случај, рецимо, на представама арханђела Гаврила у *Благовестима*, пророка Соломона, Христа из *Успења* или арханђела Михаила у припрати. Међутим, и тада се сликарска средства којима се ариљски живописац служи јасно разликују од оних која су користили творци сопоћанског живописа.

Процес постепене разградње и покушаја прекомпозиције вредности монументалног, односно пластичног стила у последњим деценијама XIII века није представљао локалну појаву, особену само за српску средину. То трагање за новим, непосреднијим и експресивнијим изразом у оквиру застарелих уметничких концепција може се пратити на прилично широкој територији, а једно од његових најзначајнијих изворишта био је, изгледа, други град царства – Солун.[1401] Упоредо са напредним сликарским радионицама, које су крајем XIII и почетком XIV столећа већ начиниле суштинске искораке ка прихватању стила ренесансе Палеолога, у Солуну и његовом залеђу стварале су, по свему судећи, и сликарске дружине наклоњеније традицији. Делатност ових сликара различитих способности може се, према мишљењу истраживача, пратити кроз живопис географски прилично разасутих споменика, од Атике, преко Македоније до Србије.[1402] Извесне сличности са ариљским фрескама показују, како су то ранији истраживачи добро уочили, поједини делови сликарских целина у црквама као што су Богородица Кубелидика у Костуру, Оморфи еклисија код Атине, Панагија Паригоритиса у Арти или Свети Никола у Вароши код Прилепа.[1403] Иако се овде не може говорити о „правим стилским аналогијама", најбољем (другом) ариљском сликару нарочито су сродни живописац који је радио у средњем травеју јужног параклиса атинске Оморфи еклисије[1404] и мозаичари што су изводили ликове пророка у куполи Панагије

[1398] Тодић, *Срūске фреске с краја XIII века*, 80.

[1399] То је у складу са променама које су у византијској уметности с краја XIII века водиле „експресивној интерпретацији форме" (cf. Demus, *Byzantine Mosaics Decoration*, 39).

[1400] За исправан став о „својеврсној реакцији на 'класичан' израз Сопоћана" до којег долази у српском сликарству крајем XIII века cf. Тодић, *Срūске фреске с краја XIII века*, 82.

[1401] Сачувани споменици не дозвољавају нам да целовитије и са више поузданости сагледамо све стилске оквире солунског сликарства с краја XIII века. Cf. Ђурић, *Велика дела визанūијског сликарсūва*, 73.

[1402] Ibidem, 86-87.

[1403] Hamann-Mac Lean, Halensleben, *Die Monumentalmalerei*, I, 28; II, 290; Ђурић, *Визанūијске фреске*, 200; Тодић, *О сūилским особеносūима фресака Ариља*, 40-41; Ђурић, *Велика дела визанūијског сликарсūва*, 72-74. Када су у питању костурски споменици друге половине XIII века, укључујући ту и Кубелидику, стилске сродности с ариљским сликарством сасвим су посредне. О тим везама cf. E. N. Kyriakoudis, *Monumental Painting in Kastoria in the Last Decades of the Thirteenth Century and the Frescoes at Arilje*, in: *Свеūи Ахилије у Ариљу*, 79-94.

[1404] Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὀμόρφης Ἐκκλησίας, πίν.*, 41, 47; Ђурић, *Визанūијске фреске*, 200; Тодић, *Срūско сликарсūво у доба краља Милуūина*, 214.



Слика **14**. Икона светог Николе из цркве Богородице Горгоепикос у Верији (око 1300)

Паригоритисе у Арти.[1405] Са сликарем атинске цркве најбољег ариљског живописца повезују начин поступног, мада помало тврдог моделовања ликова, уз употребу тамнозелених сенки и псеудокласицистичко надахнуће при сликању физиономија младоликих светитеља. Са уметницима из Паригоритисе он дели извесна типолошка решења, сличан осећај за колорит и развијање изражајних вредности линије. Уметнику из моравичке катедрале доста је близак и сликар већег броја светитељских фигура у северном и јужном крилу трансепта у Протатону,[1406] као и творци неких икона.[1407] На првом месту ваља поменути икону светог Николе из цркве Богородице Горгоепикос у Верији, насталу негде око 1300. године.[1408] Начин моделовања помало „рефлекторски" осветљеног лица с наглашеним псеудокомнинским усецима на образима и изнад веђа, манир исликавања власи браде и бркова, колористичка утишаност, као и неки шири типолошки оквири, повезују ову икону с делом најбољег ариљског сликара. На икони из Верије могу се, међутим, пронаћи и сличности са првим, нешто слабијим живописцем моравичке

[1405] Орландос, *Ἡ Παρηγορήτισσα*, πίν. 22, 30; Ђурић, *Византијске фреске*, 200; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 214. За датовање ових мозаика cf. Ђурић, *Велика дела византијског сликарства*, 72.

[1406] Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 87, сл 11.

[1407] Ђурић, *Византијске фреске*, 200; Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 425.

[1408] Т. Папазотос, *Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Атина 1995, 47, πίν. 18.

саборне цркве. Оне се уочавају нарочито у типологији маниристички издужене главе с изузетно наглашеним челом.

Дела живописаца Ариља и њима сродних уметника сведоче о једном прилично заступљеном току стилских преображаја у крилу монументалних сликарских концепција из средине XIII века. Иако су покушавали да превладају нарасле противречности унутар своје уметности, већ увелико захваћене кризом, стварајући понекад и веома вредна дела, они, за разлику од сликара Охридске Перивлепте или Протатона, нису били кадри или нису желели да се нађу на оном путу који је недвосмислено водио ка васпостављању ликовних вредности ренесансе Палеолога. Из истих разлога и сликарство Ариља, ма колико да доноси измењени, маниристички дух и кроз нека решења наговештава превласт нових уметничких начела, ипак само затвара развојни лук византијске и српске монументалне уметности XIII века.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО ИЗ XIV ВЕКА

Осим сасвим скромних површина фреско-малтера видљивих у своду, од живописа спољашње припрате Светог Ахилија у Ариљу сачувало се само оштећено попрсје Христа Спаситеља – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς <ὁ Σ>ωτήρ – у лунети над јужним улазом. Христос је представљен у пурпурном хитону с клавусом окер боје и тамноплавом химатиону, како у левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. С обзиром на то да фреска до сада није била темељније изучена, о времену њеног настанка у стручној литератури изношени су само лапидарно сročени ставови, непоткрепљени аргументима. Према мишљењу Радомира Николића поменуту Христову представу треба приписати сликарима главног дела цркве,[1409] што, ослањајући се на усмену оцену Војислава Ј. Ђурића, углавном прихвата и Милка Чанак-Медић.[1410] Она се, при том, ипак ограђује закључком да, уколико фреска и није била рад сликара који су 1296. године осликавали моравичку катедралу, „настала је убрзо, најкасније првих година XIV века". М. Чанак-Медић задржава пажњу на поменутој фресци пре свега због њеног значаја за одређивање времена изградње ариљског ексонартекса, подигнутог, како верује ова ауторка, „већ у последњој деценији XIII века".[1411] Мишљењу да је Христов лик у лунети над улазом у спољашњу припрату насликан кад и фреске наоса остају привржени и аутори неких познијих публикација,[1412] док се Бранислав Тодић, с извесном резервом, опредељује за датовање Спаситељевог лика у почетак XIV столећа.[1413]

Провера исправности наведених мишљења о времену настанка оштећене фреске над улазом у ариљску спољашњу припрату, а самим тим и потпуно уништеног живописа у њеној унутрашњости, води нас најпре ка разматрању података сачуваних на фрескама старијег дела грађевине. Ти подаци упућују на закључак да сликарство у спољашњој припрати не може бити истовремено са живописом у осталим деловима храма. Запажа се, већ у први мах, како на моделу цркве који у ктиторској композицији носи краљ Драгутин нема спољашње припрате, што је озбиљан аргумент за тврдњу да у време осликавања старијег дела храма ексонартекс још увек није био саграђен.[1414] Примедба Радомира Николића да се припрата као „овоземаљски" део цркве „обично не приказује на моделима задужбина код ктитора"[1415] остаје без уверљивије основе. Богато споменичко наслеђе византијског и старог српског сликарства открива сасвим другачија схватања и праксу код православних у средњем веку. Не задржавајући се превише на примерима ктиторских модела на којима су приказани нартекси (Свети Петар у Бијелом Пољу, Пећка патријаршија, Раваница, итд.),[1416] скренимо пажњу на неколико представа модела с јасно видљивом спољашњом припратом. Тако се на „образу" храма у рукама Теодора Метохита у цариградској цркви Христа Хоре уочава ексонартекс са двема малим куполама, а сасвим је слично и са умањеном представом цркве коју носи монах Пахомије, ктитор цркве Богородице Одигитрије (Афендико) у Мистри. На моделима цркве на обе ктиторске композиције у Доњој Каменици јасно се види двоспратна спољашња

[1409] Николић, *Запис о живопису Ариља*, н. 4; Р. Николић, Д. Ст. Павловић, *Конзерваторско рестаураторски радови Републичког завода за заштиту споменика културе на непокретним културним добрима: 1947-1982*, in: *Културно наслеђе Србије 1947-1982*, Београд 1982, 43.

[1410] Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38, н. 37, сл. 12.

[1411] Ibidem; Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 89. О оправданости нешто познијег датовања ариљског ексонартекса cf. Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 104-105.

[1412] *Чувари баштине*, 35.

[1413] Према Тодићу, оштећени лик Христа потиче „изгледа, с почетка XIV века". Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 299.

[1414] То су уочили још Владимир Поповић и Петар Покришкин. Cf. Поповићъ, *Описъ Ариля* (бр. 4); Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура*, 36.

[1415] Николић, *Запис о живопису Ариља*, 29 н. 8.

[1416] Cf. М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба*, II, Боград 1989, 49; *Пећка патријаршија*, сл. 67; Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 51.



Слика **15.** Христос Спаситељ (детаљ), лунета над улазом у спољашњу припрату

припрата, изграђена од дрвета.[1417] Колико је погрешно мишљење Р. Николића да на ктиторским моделима нису приказиване припрате јер су у питању „овоземаљски" делови цркве, показују и неки други примери. Поред композиција на којима ктитори у рукама држе само моделе припрата као својих задужбина (Нова Павлица, Света Тројица Пљеваљска),[1418] овде треба поменути и неколико примера приказивања других споредних грађевинских постројења на ктиторским моделима, рецимо кула или бочних отворених тремова (Свети Петар у Бјелом Пољу, Старо Нагоричино, Пећка патријаршија, Афендико, итд.).[1419] Када је реч о моравичкој катедрали могу се, надаље, пронаћи и неки посебни разлози због којих је модел храма на ктиторској композицији морао настати пре изградње спољашње припрате. На представи задужбине у рукама краља Драгутина запажа се велики слепи лук који је уоквиравао њену западну фасаду, а био је потпуно заклоњен масивним зидовима и сводом дограђеног експнартекса. Постојање тога лука, очигледно видљивог у време када су негде 1296. или 1297. године ариљски живописци завршавали осликавање унутрашње припрате, потврђено је у току недавних конзерваторско-рестаураторских радова.[1420]

[1417] Cf. *The Kariye Djami*, II, 26-28; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 99, 1; Живковић, *Доња Каменица*, II, VIII.

[1418] Cf. Живковић, *Павлица*, 40; С. Петковић, *Манасшир Свеша Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 30-31, сл. 27.

[1419] Cf. Чанак-Медић, *Архишекшура Немањиног доба*, II, 49; Тодић, *Сшаро Нагоричино*, црт. 12; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка Пашријаршија*, сл. 67; Millet, *Mistra*, pl. 99, 1. Сасвим су ретки, и захтевали би посебна објашњења примери, попут Дечана, а можда и Ресаве, где се јављају ктиторски модели на којима нартекс није био назначен, иако је постојао у време осликавања цркве [cf. Војводић, *Порйреши владара, црквених достојансшвеника и йлемића*, сл. 3, 12; А. Стојаковић, *Кшишорски модел Ресаве*, in: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 270; Д. Тодоровић, *Прийраша цркве Св. Тројице у Ресави*, Саопштења 24 (1992), 96-97].

[1420] Потврду да је овај слепи лук заиста постојао пружила нам је госпођа Милка Чанак-Медић, због чега јој дугујемо захвалност. Сличан лук реконструисан је и под калканом на источној страни цркве, изнад олтарске апсиде. Cf. Чанак-Медић, *Свеши Ахилије у Ариљу* (2002), 180-183, сл. 155.

У односу на последњи изнети аргумент морала би се задржати извесна резерва пре но што се да одговор на једно у науци одавно постављено питање. То питање је формулисао Светозар Радојчић и оно гласи: да ли су средњовековни уметници сликали представе храмова у рукама ктитора на основу изгледа стварних грађевина или на основу умањених модела израђиваних од различитих материјала? Сам Радојчић се уз извесне ограде определио за ову другу могућност, тврдећи чак да су ти модели били прављени од метала.[1421] Као доказ за то он је навео примере неколико ктиторских модела у нашем старом сликарству, пре свега оног лесновског, који се одликују недостатком полихромије и украсима сличним „златарском орнаменту". Ако бисмо прихватили мишљење тог угледног истраживача, морали бисмо допустити и претпоставку да је ариљски сликар „преписао" заклоњени изглед западне фасаде старијег дела храма са некаквог раније израђеног модела. Међутим, Радојчићева запажања и објашњења нису онако чврсто утемељена како то на први поглед изгледа. Пажљиво посматрање сликане архитектуре у сценама из Христовог и Богородичиног живота у српском средњовековном живопису показује да се изостанак полихромије и појава „златарских орнамената" могу уочити и на грађевинама које сасвим сигурно нису сликане по моделу.[1422] То значи да је у питању био манир или конвенција живописаца у приказивању сликане архитектуре уопште – никако не веризам у представљању минијатурних металних модела храмова. Осим тога, постоје и „образи" цркава у рукама ктитора који сасвим јасно сведоче да су настали према скицама стварне грађевине, а не претходно изведене макете. На приказима храма у рукама принца Владислава као ктитора Милешеве, рецимо, насликане су и бочне олтарске апсиде које су накнадно дозидане.[1423] Оне се нису могле видети на првобитном моделу, ако је тај модел уопште постојао. Исто се може рећи и за куле на умањеној представи храма Светог Петра у Бијелом Пољу, у рукама кнеза Мирослава на ктиторској композицији из времена краља Милутина.[1424] Комплекс пећких цркава с припратом, кулом, тремовима, па чак и обимним зидом, насликан је у рукама архиепископа Данила II у пећкој Одигитрији. Те грађевине и пратећи елементи настајали су у дужем временском распону и сасвим сигурно нису били грађени према некаквој „заједничкој" макети израђеној од воска или метала. Пећки сликар је, кроз прозорске отворе на кули, учинио видљивим и два њена звона, док је у унутрашњости припрате реалистички приказао дрвене греде које су служиле као затеге лукова.[1425] Такође је потпуно сигурно да представа параклиса Светог Симеона на ктиторском портрету краља Радослава у Студеници није сликана према моделу,[1426] као што то нису били ни многобројни минијатурни прикази средњовековних градова истицани у рукама њихових оснивача или патрона. Сличних примера би се могло навести још подоста. Чини се, међутим, како је и без тога јасно да се током средњег века представљање храма у рукама ктитора није заснивало на „портретисању" било какве умањене макете, постојала она или не. Ктиторски модели су израстали из скица реалне грађевине или града са чијим се изгледом уметник свакодневно сусретао и чије је облике носио дубоко урезане у памћењу.

Да сликарима који су 1295/1296. године започели живописање ариљске цркве на располагању нису стајали зидови простране спољашње припрате, убедљиво показује и необичан тематски програм у најнижој зони наоса и нартекса. Приликом разматрања избора и распореда светитељских ликова у приземној зони видело се да су они, услед невеликих димензија храма и умножавања портрета српских историјских личности, морали бити бројчано сведени на најистакнутије представнике „хорова" и потиснути у певнице.[1427] Неразвијене просторне јединице западног травеја и унутрашње припрате моравичке катедрале приморале су сликаре, такође, да на прилично усиљен начин раздвоје групе портрета и да наруше низове владарских и архијерејских представа. При томе је поново морало доћи до свођења броја приказаних личности. Изостављене су представе неких архиепископа и свих моравичких епископа сем последње тројице, вероватно заслужне за настанак и украшавање обновљеног храма. До овако озбиљних поремећаја тематског програма сасвим сигурно не би дошло да је у време осликавања главног дела цркве Светог Ахилија била саграђена спољашња припрата. Њено подизање би омогућило да се

[1421] Радојчић, *Портрети*, 76.

[1422] Габелић, *Манастир Лесново*, Таб. XVIII, XXI, сл. 34-36; *Пећка патријаршија*, сл. 74, 75, 88, 89, 92, 93, 118, 120, 122,126; Тодић, *Старо Нагоричино*, Таб. V-VII, XVI-XVII; Бабић, *Краљева црква*, Таб. VII-IX, XIX, XXI, сл. 98, 111, etc.

[1423] Радојчић, *Милешева*, Таб. VIII, XXXIV; Живковић, *Милешева*, 6, 31, 35,

[1424] М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II*, Београд 1989, 49.

[1425] *Пећка патријаршија*, сл. 67.

[1426] Радојчић, *Портрети*, Таб. III.

[1427] О овоме cf. поглавље о појединачним светитељским представама и портретима у најнижој зони ариљске цркве, supra.

растерети и у складу са опште прихваћеним обичајима уобличи програм најниже зоне наоса, односно да се несметано и логично развију низови портрета.[1428] У сваком случају, бар би представници неких светитељских хорова, као што су монаси, свети врачи или владари Константин и Јелена, могли добити пригодније место у програму храма. Овако, остаје нам да закључимо да се тематски круг првобитног ариљског живописа затварао у унутрашњој припрати, о чему сведочи и лик патрона цркве насликан у фасадној лунети улаза у ту просторију.

Иконографска анализа веома оштећене и сасвим уобичајене представе Христа над улазом у спољашњу припрату не може довести до поузданих сазнања о времену настанка фреске. Међутим, неки од иконографских детаља Спаситељевог лика прилично јасно упућују на закључак да та представа није дело живописаца главног дела храма. Тако крст који је уписан у Христов нимб у лунети изнад улаза у припрату, с удвојеним линијама само у доњем делу и на левој страни кракова, ширином и обликом не одговара крстовима на Христовим самосталним представама у олтару, наосу и припрати. Тамо су све ивице кракова крста изведене двоструком линијом. Још је значајније уочити да је на свим фронталним представама Исуса Христа у старијем делу храма његова коса била забачена за леђа на десну страну, без обзира на то да ли је реч о засебним фигурама или о ликовима у оквиру композиција (*Крштење, Преображење, Лоза Јесејева*, итд.). Насупрот томе, Спаситељ насликан над улазом у спољашњу припрату има косу забачену на леву страну. Само за себе, то говори како поставка Христовог попрсја на улазу у ексонартекс није одговарала сликарским обрасцима и навикама живописаца из наоса и припрате. Веома је речит и начин на који су украшене корице јеванђеља у руци Христа Сапситеља насликаног у поменутој лунети. Њихова маргина наглашена је траком сазданом од једноструког низа округлих бисера, какве нема ни на једном од многобројних представа кодекса у рукама Христа, апостола и архијереја у старијем делу грађевине.

Прилично поуздани закључци о томе да је спољашња припрата ариљске цркве била сграђена и живописана после осликавања главног дела храма не помажу нам превише у покушају да прецизније одредимо време настанка њених готово потпуно уништених фресака. Домишљање о томе да се краљ Драгутин не би упуштао у „пописивање" своје најзначајније ктиторије непосредно пре него што ће главном делу цркве бити дозидана спољашња припрата за последицу би имало померање датовања изградње ексонартекса бар у почетак XIV века. Но, ако би се такве претпоставке и показале оправданим, оне би имале сасвим условну вредност за датовање сликарства ексонартекса.

Преостаје, стога, да се подаци о времену настанка зидног сликарства у дозиданој припрати моравичке катедрале потраже у резултатима стилске анализе Христовог лика из лунете, мада се фреска налази у таквом стању да се на основу ње не могу доносити прецизни и поуздани закључци. За стилску анализу најзначајнији део представе, лице Спаситеља, готово у потпуности је пропао. Горњи слој боје страдао је мање или више на читавој површини фреске. Ипак, сме се рећи да начин на који је остварена пластика инкарната (део чела, врата и десне руке), затим особита примена беличастих линија при издвајању власи кестењасте косе (сада видљива само на десној страни главе) и поступак „шрафирања" клавуса на хитону, приближавају донекле ариљску представу лику Христа „Хранитеља Призренског", насликаног у цркви Богородице Љевишке (1309-1314).[1429] Између Спаситељевог лика у лунети моравичке саборне цркве и оног у Призрену постоје, међутим, јасне разлике. Ариљска представа поседује знатно мање монументалости и волуминозности, нарочито у сликању деснице која благосиља и јеванђеља. Цртеж драперије химатиона нешто је дискретнији и мирнији, а особен је и хроматски однос окера, тамноплаве и пурпура. Све то указивало би на нешто позније време настанка фреске од оног које је до сада предлагано. Према нашем мишљењу, Христов лик у лунети над улазом у припрату могао је настати негде у другој или трећој деценији XIV века, ако није и нешто млађи.

[1428] Тако су, рецимо, у Богородици Љевишкој, која је у време осликавања цркве у XIV веку имала ексонартекс, портрети српских владара и архијереја из куће Немањића померени у припрату, а ликови српских архиепископа и призренских епископа у спољашњу припрату. Cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 58-63, 66, 128-129, 138-139.

[1429] Cf. ibidem, T. XXVI; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, T. XIII, сл.102.

ЗАКЉУЧНО РАЗМАТРАЊЕ

На уобличавање богатог, идејно и уметнички веома сложеног сликарског ансамбла цркве Светог Ахилија у Ариљу пресудно је утицало неколико чинилаца. Настао крајем XIII века, живопис моравичке катедрале показује се, најпре, као изданак једне од прелазних епоха у развоју византијске и српске уметности, у којој су се традиционална достигнућа полако разграђивала, а нова углавном била тек наслућивана. Ариљско сликарство, стога, обилује цитатима из старије уметности, с којом има и јаснију родословну везу, али се у њему срећу и нека до тада непозната решења. Када је тематски програм у питању, онда се, рецимо, уз већ овешталу појаву ктиторског натписа у прстену куполе или необичан низ представа у најнижој зони наоса – крајњи резултат процеса започетих у старијим рашким храмовима – запажају и извесни знатно актуелнији програмски нагласци. Тако се здруживање ликова шесторице старозаветних архијереја у тамбуру ариљске куполе може разумети само у контексту развоја византијске уметности с краја XIII века. И увођење сцена Страдања Христових и Богородичиног житија у наос моравичке катедралне цркве представљало је значајно богаћење програма тог дела храма, то јест мању или већу новину у оквирима српског монументалног сликарства.

Иконографска разматрања доносе у том смислу још убедљивији резултат. Ако су се појава крста крај Христових ногу у *Крштењу*, представљање Христа агнеца у *Литургијској служби* непосредно на часној трпези, а можда и изостављање анђела ђакона у *Причешћу апостола* ослањали на нека стара иконографска решења, онда су мотив Јосифовог разговора са пастиром у *Рођењу*, нагли покрети и скокови апостола у *Преображењу* или представа светог Јована Претече Кефалофороса с крилима доносили са собом свежину духа нове уметности. Слично је било и са неговањем неких локалних иконографских традиција. На једној страни стоје, тако, за српску дворску средину XIII века уобичајени ликови светих ратника приказаних у одећи племића или портрети ка Христу окренутих и у молитви погнутих валадара монаха из ариљског наоса. Насупрот њима, у припрати налазимо представу светог Евстатија Плакиде у пуној ратничкој опреми, односно фронтално постављене портрете актуелних владара и њихових потомака. Они су овде насликани под малим Христовим попрсјем постављеним у полукружни сегмент неба, што се као иконографско решење први пут јавља на некој српској ктиторској композицији. У области стилских особености ариљских фресака запажају се, такође, преплитања старог ликовног израза са покушајима увођења нових сликарских вредности. Основе уметности пластичног стила у Ариљу надграђене су измењеном осећајношћу и немирнијим духом уочљивим кроз новине у компоновању и описивању облика. Те новине, наравно, нису досезале до решења ренесансе Палеолога већ обележавају завршну, маниризовану фазу монументалног стила XIII века. Нема сумње да се идеални узор и изворно надахнуће таквом сликарству у српској средини морају тражити у фрескама Сопоћана које су лепотом и угледом засењивале све оно што је у држави Немањића створено у последњој четвртини века. Ипак, јасно је да су се ариљски сликари свесно удаљавали од принципа сопоћанске уметности, због чега се разлике у сликарству два српска споменика не могу свести само на несумњиве разлике у квалитету. То да је од древних традиција одступио бар делимично, али такође свесно, и сам владар ктитор, показује између осталог и потпуни изостанак златних, односно окер позадина на фрескама моравичке катедрале.

Поред сасвим јасног и разумљивог утицаја епохе, у уобличавању сликарског ансамбла ариљске цркве значајну улогу имале су намена и посвета храма. Низ портрета српских архиепископа и моравичких епископа појавио се у програму цркве Светог Ахилија, јер је у питању био катедрални храм једне од срп-

ских епископија. Требало је да тим представама буду узвеличане трајност и светост аутокефалне цркве у Србији, односно значај Моравичке епархије као њеног дела. Архијерејски портрети заузимају читав западни и северни зид западног травеја наоса, као и део северног зида припрате, где је поред моравичког епископа Герасима насликано *Ојело ејискоја Меркурија*. Појава те сцене била је непосредно повезана с околношћу да су катедрални храмови редовно имали и улогу гробних цркава за епископе који су столовали при њима. Катедрална намена ариљског храма такође је оставила трага у програму јужне певнице. На северном крају њеног западног зида, управо над местом где је некада могао бити постављен епископски трон, насликане су, мимо обичаја, представе светог Јована Златоустог и Богородице са Христом у рукама. Улога ариљске цркве као архијерејског седишта утицала је вероватно и на појаву ликова шесторице старозаветних архијереја у највишој зони тамбура куполе. Представљање префигурација Великог првосвештеника наднебесног светилишта – Исуса Христа – требало је, изгледа, да подсети на учења православних богослова да се Спаситељ током богослужења „огледа" у земаљском обреду, односно у чинодејствујућем епископу. За увођење свих тих тематских елемената у ариљски програм био је свакако заслужан тадашњи моравички епископ Евсевије. Он се побринуо и да његов портрет добије место иза низа представа српских ариепископа, заправо крај портрета актуелног српског црквеног поглавара Јевстатија II, насликаног на јужном делу западног зида наоса. Васељенски сабори и Лоза Јесејева, обично убрајани у теме које су припадале „катедралној тематици", нису, међутим, били карактеристични само за сликарство епископских храмова. Шири програмски контекст у којем се те представе јављају у ариљској припрати јасно показује да је њихово појављивање било потакнуто дубљим богословским разлозима, на које се надовезивала династичка идеологија.

Иако у старијем делу моравичке катедрале није био представљен циклус Житија светог Ахилија, култ патрона оставио је значајног трага у ариљском зидном сликарству. Међу стојећим фигурама и попрсјима светитеља у наосу и припрати насликана су чак четири његова лика, што представља приличан број у односу на расположиви простор у најнижој зони храма. Осим самог броја представа важно је уочити и изузетно истакнуто место које су ликови ларисгог архијереја добили у програму, намећући се пажњи посетиоца. Они су сликани у лунети изнад улаза у храм, на источном зиду припрате (поред улаза у наос и крај ликова ктитора), уз олтарску преграду (источни зид јужне певнице) и у низу светих отаца у *Лиџургијској служби* у главној олтарској апсиди. Све три стојеће фигуре смештене су, при томе, на јужној, „угледнијој" страни цркве.

Много више од катедралне намене храма и његове посвете, на особености ариљског живописа утицала је околност да је реч о немањићкој владарској задужбини. У најнижој зони прилично уског западног травеја наоса и припрате насликано је чак девет представа и портрета представника српског владарског рода, од родоначелника светог Симеона Немање до његових потомака Владислава и Урошица. Ти портрети су били укључивани у шире програмске целине уобличене према идеолошким назорима српског двора да би посведочиле о владарској породици као светородној лози подобној Јесејевој, односно као предводницима Новог Израиља. У оквиру истих идеолошких назора створена је и основа да се циклусу Васељенских сабора у ариљској припрати прикључи представа једног српског црквеног синода, названог *Сабор свеџог Симеона*. На тај начин је родоначелник српске светородне породице био узвеличан као борац за чистоту вере, сличан великим византијским царевима. Истицало се тако да је Немања као правоверни владар свој народ „ослободио таме неверја" и увео у „потомство Авраамово", велику православну заједницу у којој га, по наслеђу, чувају узорни изданци светородне породице. Нема сумње да су према жељи ктитора владара „пастофорије" моравичке катедрале биле посвећене двојици династичких и државних заштитника – светом Стефану Првомученику и светом Николи Мирликијском. То је пресудно утицало на програм живописа у тим просторијама. Данас се може поуздано судити само о фрескама ђаконикона. Ипак, прилично је извесно да су и сводови протезиса, посвећеног светом Стефану, некада били украшени сценама из циклуса патроновог житија, а да се у конхи апсиде налазила монументална Првомученикова фигура. Култ светог Николе и светог Стефана, као и светог Јована Крститеља, такође веома поштованог међу члановима српске владарске породице, узвеличан је и у живопису најниже зоне наоса. Ликови поменутих светитеља насликани су на источном зиду певничких простора и чине део проширеног програма олтарске преграде.

Као ктитор, краљ Драгутин је у ариљском зидном сликарству оставио, изгледа, и неке сасвим личне белеге. Необично велики број представа светих лекара, груписаних у средишњем простору наоса, оправдано се може препознати као вид ктиторове молитве за оздрављење од последица трагичног пада с коња или као знак захвалности светим лекарима за учињено исцељење. Сразмерно велики број светих врача био је насликан и у краљевој капели у Ђурђевим ступовима. Две Драгутинове задужбине повезују и неки други, за српско сликарство XIII века прилично неуобичајени детаљи, као што су истицање ликова светог Јоакима и свете Ане пред самим светилиштем, или појава нерукотворених Христових образа постављених такође у близини олтара. Могуће је да је и избор ариљских сликара, који су стварали на трагу искустава Сопоћана, задужбине Уроша I, оца краља Драгутина, био извршен по жељи или бар уз сагласност ктиторову.

Дошавши вероватно из Солуна, живописци моравичке катедрале нису у Моравице донели само особени стилски израз. Утицај сликара морао је свакако бити пресудан и у иконографском уобличавању већине сцена и светитељских фигура, мада су представници српске средине и ту имали одређеног утицаја. Њихова реч имала је одлучујућу улогу када је у питању иконографија српских владарских и епископских портрета, или ликова неких у Србији нарочито поштованих светитеља. Таква је, рецимо, била представа светог Стефана Првомученика одевеног у хитон и химатион. Да није било изричитих и јасно дефинисаних захтева ктитора или његових повереника, пре свега моравичког епископа Евсевија, не би било лако објаснити ни појаву светих ратника насликаних у одећи племића у певницама. Ариљски ратници јављају се, дакле, у иконографском виду пажљиво негованом током XIII века у Србији, а запостављаном у другим земљама византијског света. У случају свих осталих светитељских ликова и сцена, сликари су, изгледа, имали пуну слободу при избору иконографских решења. Они су прилично самостално уобличили и представу *Сабора светог Симеона*, на којој нема ни трага аутентичности или одређеније везе са приликама у српској цркви крајем XIII столећа. Солунски сликари су, по свему судећи, имали извесног утицаја и при избору и распореду елемената тематског програма. Захваљујући њиховом присуству, постаје јаснија појава ликова неких у српској средини мање популарних светитеља, а широко поштованих у Солуну и његовој околини, попут светог Александра. Нема сумње да су живописци имали коначну реч и у избору апотропејских мотива - крстова с криптограмима - који украшавају све довратнике, допрозорнике и поједине нише. Убедљиво сведочанство о томе пружа акроним солунског порекла - МАРПОУ - исписан на основи крста у прозору северног зида западног травеја. Одређену улогу могли су имати сликари и у избору и распореду сцена Христолошко-теотоколошког циклуса. Основни елементи таквог избора и распореда сцена били су добро познати у Византији, а у Србији нису примењивани пре Ариља.

При осмишљавању тематског програма и одређивању изгледа композиција, ктитор, његови повереници и сликари моравичке катедрале били су вишеструко условљени оквиром који им је наметала особена архитектура ариљског храма. Уситњене и умножене зидне површине предвиђене за сликање сцена у вишим зонама цркве омогућиле су појаву нешто већег броја композиција у вишим зонама наоса, али су истовремено утицале на сиромашење садржаја самих представа. Стога на ариљским сценама није било места за пратеће епизоде, које се јављају већ у Сопоћанима, а постају све учесталије у сликарству зреле ренесансе Палеолога. Смањене димензије или необичан облик понекад су битније утицали и на основну иконографску структуру представа. Она је понекад, као на *Пилатовом суду*, на пример, била изобличена скоро до непрепознатљивости или је знатније нарушавана, као у *Лози Јесејевој*. Уситњене зидне површине нису дозволиле ни ширу примену непрекинутих фризова сцена, што су постајали све популарнији крајем XIII века. У Ариљу они су примењени само на почетку Житија Светога Николе и у циклусу *Жртве Авраамове*. Исто тако, и релативно скромна основа над којом је подигнута висока, „готички" издужена грађевина пресудно је утицала на сасвим сведен број фигура представљених у најнижој зони наоса и припрате. Због наглашеног зачаја низова архијерејских и династичких портрета, то је довело до осетних деформација тематског програма, заправо до необичног свођења броја светитељских представа и њиховог потискивања у певнице и поткуполни простор храма.

Сагледан из угла проведених разматрања, живопис цркве Светог Ахилија у Ариљу указује се као особени плод израстао из многоструког и разгранатог корена, стасао на тлу једне велике епохе српске уметности која се већ примицала крају. У веома сложен и осетљив процес настајања живописа ове владарске задужбине било је укључено много чинилаца чији је утицај, надамо се, постао сада бар нешто

јаснији и одређенији. Но, значај Ариља није само у томе што се, захваљујући многим сачуваним подацима, може продубљено размишљати о том важном српском светилишту, већ и у томе што сам споменик, схваћен као изворник, пружа обиље значајних података о времену у којем је настао, о културним и политичким приликама у средини која га је изнедрила, о људима који су га замислили и остварили. Нема због тога никакве сумње да ће пажња истраживача остати будна за одговоре које је кадар да пружи ариљски живопис. Сигурно је, такође, да ће ти одговори у будућности стално мењати и богатити слику о споменику, његовом ктитору, намесним епископима или сликарима. Нама остаје можда варљива нада да нови и све богатији мозаик знања о цркви Светог Ахилија у Ариљу ипак неће потпуно засенити и учинити сасвим излишним виђење споменика какво је покушала да понуди ова књига.

РАСПОРЕД ЖИВОПИСА И НАТПИСИ

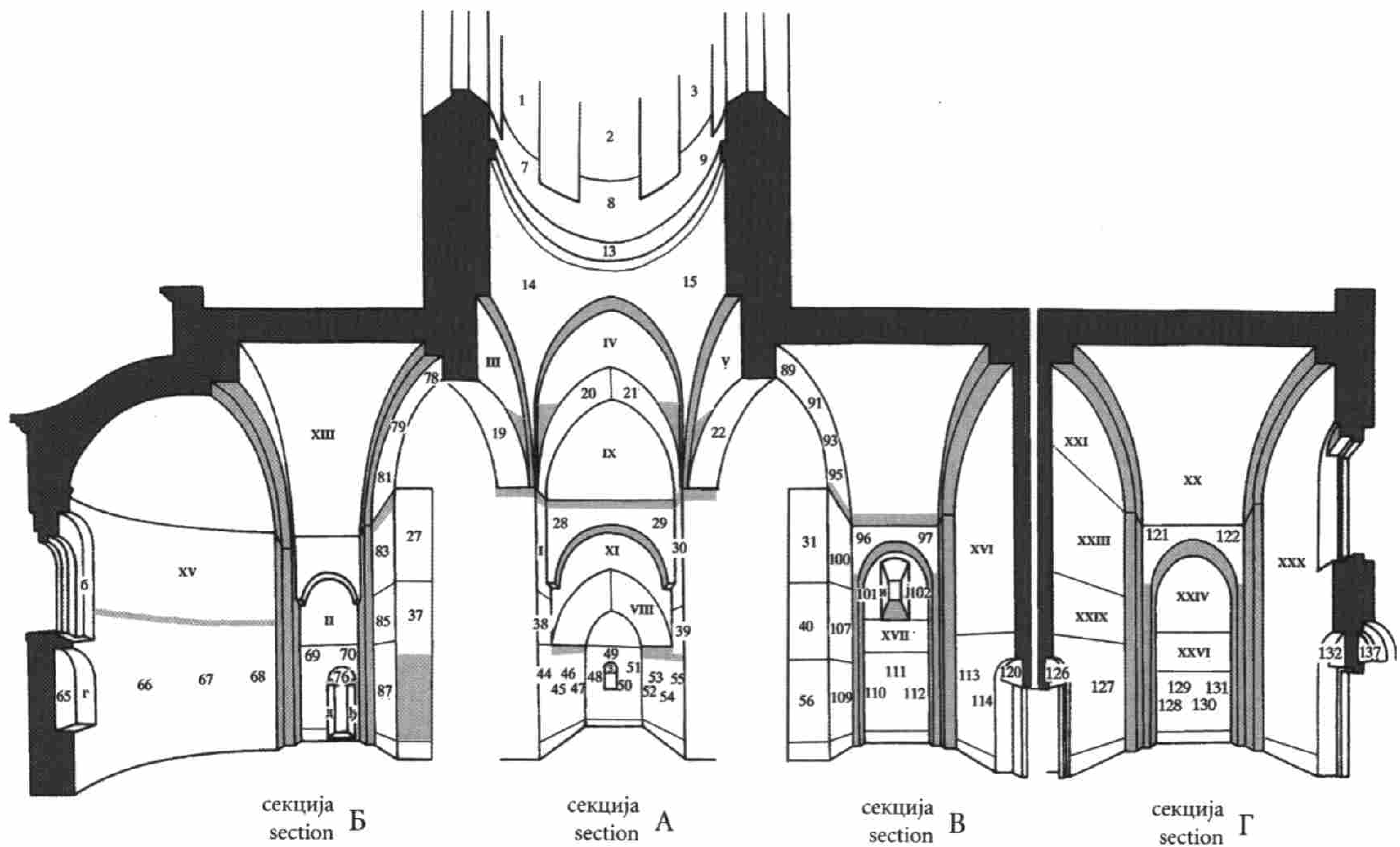


Схема **1.** Јужна страна цркве
Scheme 1. Southern side of the church

Ови цртежи унутрашњости ариљске цркве прилагођени су потребама представљања тематског програма живописа.

секција section Г

секција section В

секција section А

секција section Б

Схема **2.** Северна страна цркве
Scheme 2. Northern side of the church

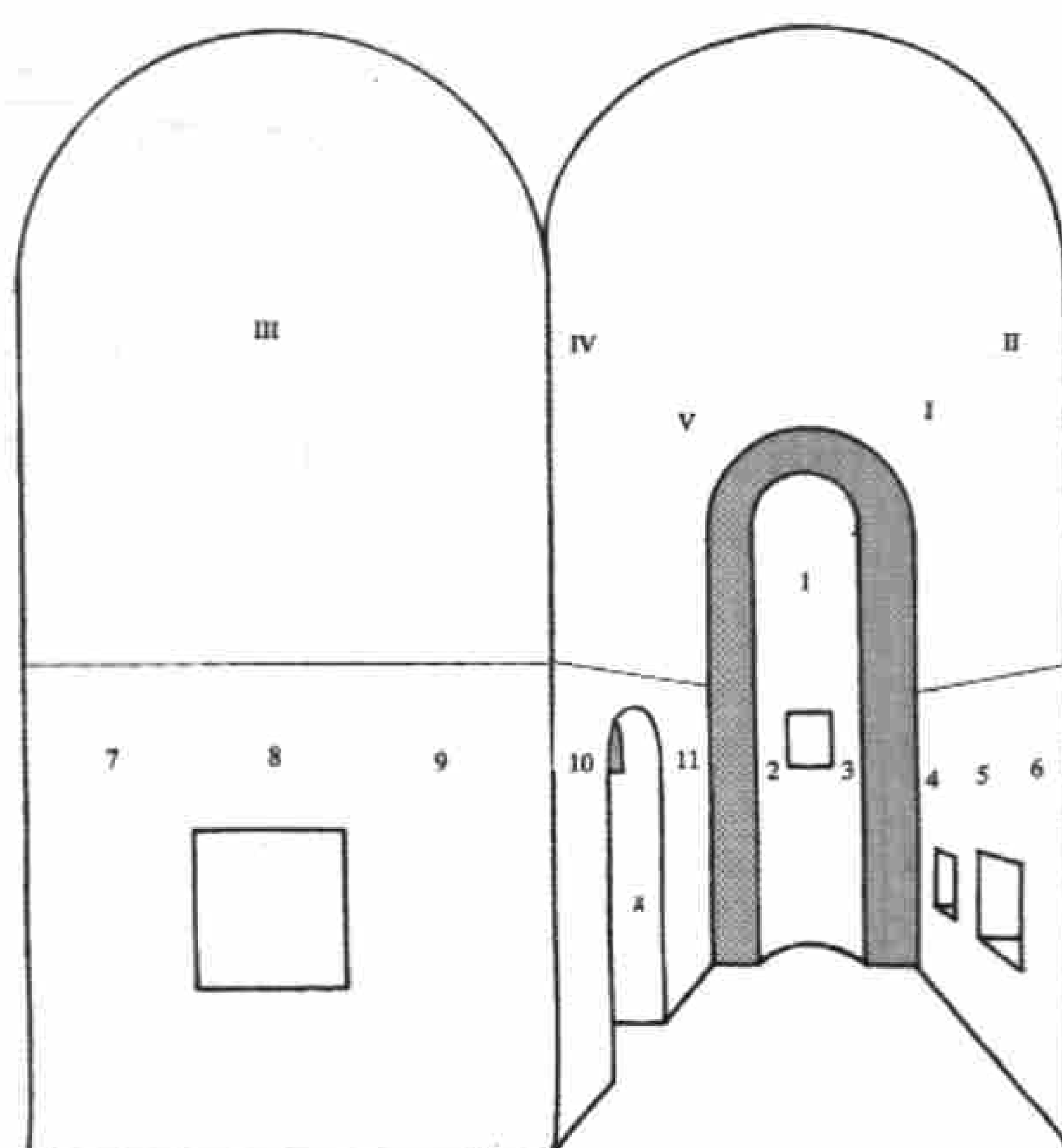


Схема **3.** Ђаконикон
Scheme 3. Diaconicon

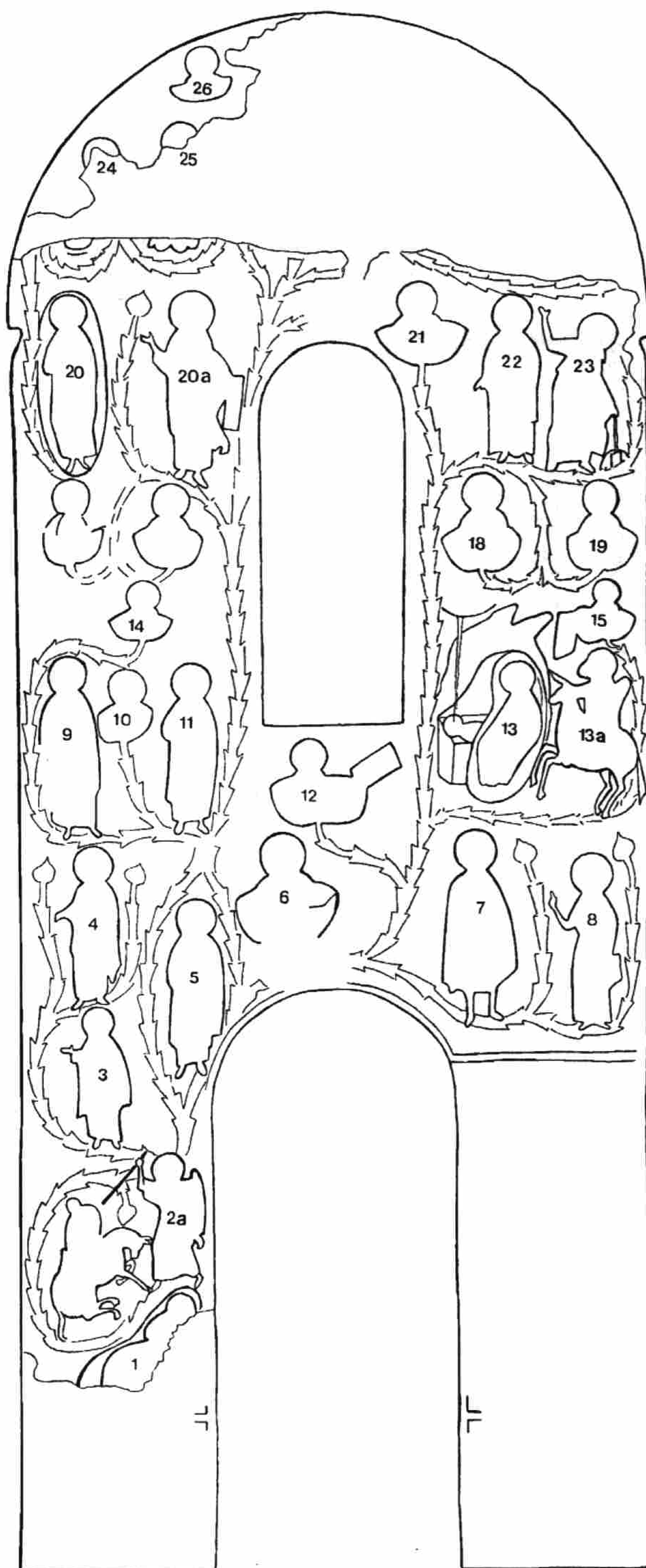


Схема 4.
Лоза Јесејева
Scheme 4.
Tree of Jesse

ФРЕСКЕ ИЗ 1295-1297. ГОДИНЕ*

ПОЈЕДИНАЧНЕ ФИГУРЕ И ПОПРСЈА

Купола, пандатифи и поткуполни луци
(схеме 1-2, секција А)

Тамбур куполе

1. *ӣророк Мојсије,*[1]
2. *ӣраведни Мелхиседек* [2] – **прав(е)дни мельхи(се)д(е)кь**[3]
3. *ӣророк и свешӣеник Захарија* (?)[4] , текст на свитку: **тако | гл(агол)еть· г(оспод)ь | измии|те се и | чисти | боудете∴** (Исаија 1, 16)[5]
4. *ӣраведни Ор* (?)[6]
5. *ӣророк Самуило*[7]
6. *ӣророк Арон*[8]
7. *ӣоӣрсје ӣророка Јоне* – **пророк(ь) / иона,** текст на свитку: **вьзоу|пихь в|ь печа|ли моки кь г(оспод)оу** (Јона 2, 3)[9]
8. *ӣоӣрсје ӣророка Јоила* – **пророк(ь) / иωил,** текст на свитку: **тако | гл(агол)еть г(оспо)дь | обра|тите се | к(ь) м[енѣ]**[10] (Јоил 2, 12)[11]
9. *ӣоӣрсје ӣророка Малахије* – **пророк(ь) / малахиа,** [12] текст на свитку: **тако гл(агол)е|ть г(оспо)дь все|дръжитель | разграб(л)ае ниџ ак ...** (?)
10. *ӣоӣрсје ӣророка Захарије* – **пророк(ь) / захари|а,** [13] текст на свитку: **⟨тако г(лаго)леть г(оспо)дь се⟩ | д(а)нь ⟨г(оспо)днь г⟩|ред(е)ть и раз|⟨д⟩алить | с⟨е⟩ кор⟨ы|сть твоꙗ вь тебѣ⟩** (Захарија 14, 1)
11. *ӣоӣрсје ӣророка Авакума* – **пророк(ь) / амьбакꙋ|мь,** [14] текст на свитку: **+ ⟨б⟩(ог)ь ω⟨т⟩|ь юга п⟨р⟩|идеть і с(ве)ть⟨ии⟩ | ωть го|рь⟨і⟩** ... (Авакум 3, 3)
12. *ӣоӣрсје ӣророка Софоније*[15] – **пророк(ь) / софони|а,** [16] текст на свитку: **⟨+⟩ тако г⟨л⟩|(аго)леть г(оспод)ь р|адоуи се | зѣло дь|щи си[ωнова]** (Софонија 3, 14)[17]

* У напоменама које прате ово поглавље указивано је обично само на оне библиографске јединице у којима су први пут поменуте и поуздано препознате одређене представе, односно у којима је најпре донет тачан препис неког натписа или извршено његово ишчитавање и препознавање. Овако замишљен пропратни апарат требало би да послужи стварању бољег увида у деценијске напоре и динамику прикупљања основне грађе за изучавање ариљског сликарства.

[1] Popović, *Some New Observations*, 40.
[2] Ibidem.
[3] Војводић, *Прилог*, 92.
[4] Ibidem.
[5] Војводић, *О ликовима ӣрвосвешӣеника*, 124, н. 18.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] Popović, *Some New Observations*, 40.
[9] Живковић, *Ариље*, 6 (11). Текст је идентификован код Бабић, *Краљева црква*, 73.
[10] Живковић, *Ариље*, 6 (11).
[11] Текст је идентификован у Поповић, *Фигуре ӣророка*, 449 н. 56.
[12] Живковић, *Ариље*, 6 (11).
[13] Ibidem.
[14] Ibidem.
[15] Окуневъ, *Арилье*, 245.
[16] Живковић, *Ариље*, 6 (11).
[17] Текст је идентификован код Бабић, *Краљева црква*, 73.

Профилисани венац у основи куполе

13. *Ктиторски натпис с годином осликавања цркве*: + **изволеникмь ѡ⟨т⟩ца и вьзлоублеником с(и)на и сшьствикм⟨ь⟩ ⟨все⟩с(ве)тааго д(ѹ)ха ... ⟨ю⟩аго крала ѹрош⟨а⟩ ...вь дни ...ьь с(ве)ть(і) хра⟨мь⟩ сиі с(ве)таго ахилиѣ повелѣниемь г(осподи)на крала стѣфан⟨а⟩ ... е м... сие ... ис ете ... .⟨ѧ⟩ѡид.:** [18]

Пандантифи

14. *јеванђелист Јован* – **с(ве)ть⟨і⟩** ... , [19] текст на књизи: **иск|о⟨н⟩и | бѣ [слово]** (Јован 1, 1)
15. *јеванђелист Марко*, текст на књизи: **зач|ело ева[нгелиа]** [20] (Марко 1, 1)
16. *јеванђелист Лука*, текст на књизи: **по⟨неже оубо мнози⟩** ... (Лука 1, 1)[21]
17. *јеванђелист Матеј*[22]

Потрбушја поткуполних лукова

18. *свети Јоаким* – ... **⟨и⟩ѡаки⟨мь⟩**[23]
19. *света Ана*[24]
20. *пророк Исаија*, текст на свитку: **⟨т⟩ако г(оспод)ь | г(лаго)леть· | изидеть [жезль ис корене иесеѡва]** (Исаија 11, 1)[25]
21. *пророк Језекиљ*, текст на свитку: **тако гл|(агол)еть г(оспод)ь | поимѹ ⟨ви ѡть езы⟩к⟨ь⟩** ... (Језекиљ 36, 24) [26]
22. *пророк Јелисеј*[27]
23. *пророк Илија*[28]
24. *непрепознати пророк*, текст на свитку: οὗτος λέγ<ε>ι κ(ύριο)ς ὁ θ(εὸ)ς ὁ ἅγ<ι>ος [29]
25. *пророк Јеремија*, текст на свитку: **сь б(ог)ь | нашь· | н⟨е⟩ при|ложи|ть· се инь [кь немѹ]** (Варух 3, 36) [30]

Поткуполни простор певнице
(схеме 1-2, секције А, Б, В)

26. *пророк Соломон* ... **соло|мѡ|⟨нь⟩**,[31] текст на свитку: **премѹ|дрость | сьтв⟨ор⟩|и себ⟨ѣ⟩ | ⟨хра⟩м⟨ь⟩** (Приче Соломонове 9, 1)
27. *пророк Давид*, текст на свитку: **⟨с⟩лиши | дьщи и | виж⟨дь⟩ и ⟨п⟩|риклон⟨и⟩ | ѹх(о) твое** [32](Псалм 45, 10 / 44, 11)
28. *попрсје светог Самсона* – **с(ве)ты / са(мь)ψо⟨нь⟩**[33]
29. *попрсје светог Диомида* – **с(ве)ты / ди⟨ѡ⟩мидь**[34]
30. *свети Сергије*[35] ... **се⟨рь⟩|ги⟨е⟩**[36]
31. *свети Авксентије* ... **⟨а⟩в⟨кс⟩|еньтие**[37]
32. *свети Јевстратије* **с(ве)ты / евь|ст[р]а|тие**[38]

[18] Cf. Бошковић, *Неколико натписа*, 8-9; Живковић, *Ариље*, 6 (12).
[19] Живковић, *Ариље*, 6 (13).
[20] Ibidem.
[21] Војводић, *Прилог*, 92.
[22] Ibidem.
[23] Ibidem.
[24] Ibidem.
[25] Ibidem.
[26] Ibidem.
[27] Ibidem.
[28] Ibidem.
[29] Иза овог дела натписа на свитку има места још само за једано слово, али је питање да ли је оно икада било уписано. У сваком случају то слово није могло дати одређенији смисао цитату који се сводио на сасвим уопштену фразу с почетка неког пророштва.
[30] Ibidem.
[31] Живковић, *Ариље*, 11 (26).
[32] Ibidem, 11 (30).
[33] Cf. Војводић, *Прилог*, 93, где је име светитеља донето са неколико штампарских грешака. Иначе ариљски сликари су користили помало необичну скраћеницу ознаке светости: **стюь**.
[34] Ibidem.
[35] Ђурић, *Црква светог Петра у Богдашићу*, изгледа да га препознаје, али упућује на погрешне схеме код Живковића, *Ариље*. Cf. Војводић, *Прилог*, 94.
[36] Војводић, Прилог, 94.
[37] Ibidem.
[38] Живковић, *Ариље*, 12 (30) чита **евь|ста|тие**. Cf. Војводић, *Прилог*, 96, н. 15.

33. *свеши Вакх*[39]
34. *йойрсје свешог Кира* [40] – **с(ве)ты / кир⟨ь⟩**[41]
35. *йойрсје свешог Јована Лекара* – **с(ве)ты іѡ⟨ань⟩** (источно)[42]
36. *свеши Паншелејмон* – **с(ве)ты / ⟨п⟩ан⟨те|ле⟩и⟨монь⟩**[43]
37. *свеши Јермолај* – **с(ве)ты ерм⟨о|лаи⟩**[44]
38. *йойрсје арханђела Гаврила*[45] – ὁ ἀρχ(άγγελος) Γαβριὴ<λ>; на глобу у руци арханђела : Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)[46]
39. *свеши Александар*[47] – **с(ве)ты / але|ѯан⟨ь⟩|дрь**[48]
40. *свеши Мина*[49] – **с(ве)ты / мина**[50]
41. *свеши Викшор* – **с(ве)ты / викторь**[51]
42. *свеши Викеншије* [52] – **с(ве)ты / ви⟨кень⟩|тие**[53]
43. *йойрсје арханђела Михаила*[54]
44. *Исус Хрисшос*[55] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς
45. *свеши Ахилије Лариски*[56] – **с(ве)ты / ахил(и)е**[57]
46. *свеши Јован Прешеча*[58] – **с(ве)ты | іѡ⟨ань⟩**,[59] текст на свитку: **чь|то те на|рече⟨мь⟩ | ⟨пророка, а⟩|нг(е)ла ли | ⟨апостола л⟩и, м(ѹ)ч|⟨еника⟩** ... (Стихира на литији вечерње Усековања св. Јована Претече)
47. *свеши Никола Мирликијски* (?)[60]
48. *свеши Аншоније* ... **ань|то|ние**[61]
49. *йойрсје свешог Јефрема Сирина*[62] – **с(ве)ты / єпр|емь**[63]
50. *свеши Пешар*[64] – **с(ве)ты / петрь**[65]
51. *свеши Павле*[66] – **с(ве)ты | пав|ль**[67]
52-53. *свеши Консшаншин и свеша Јелена*[68] – **с(ве)ты / кѡн|стан|тине, св(е)та / ие|ле|на**[69]
54. *свеши Јован Злашоусши*[70] – **с(ве)ты | іѡа|нь / ꙁл(а)то|ѹсть**[71]
55. *Богородица са Хрисшом*[72] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς, Μ(ή)τηρ Θ(εο)ῦ[73]
56. *свеши Дамјан*[74] – **с(ве)ты / дамиань**[75]
57. *свеши Козма* [76] – **с(ве)ты / кос|ма**[77]
58. *свеши Димишрије*[78] – **с⟨(ве)тьи⟩ / д⟨ими|т⟩рие**[79]
59. *свеши Ђорђе* (?)[80] – **с(ве)ты ...**[81]
60. *свеши Теодор Тирон*[82] – **с(ве)ты | ꙉе⟨одорь⟩**[83]

[39] Ђурић, *Црква свешог Пешра у Богдашићу*, изгледа да га препознаје, али упућује на погрешне схеме код Живковића, *Ариље*. Cf. Војводић, *Прилог*, 94.
[40] Petković, *La peinture serbe*, II, pl. XXX.
[41] Војводић, *Прилог*, 94.
[42] Ibidem. Јасне остатке прва два слова светитељевог имене уочили смо на једном старом снимку из Републичког завода за заштиту споменика културе, до којег смо дошли захваљујући љубазности колегинице Сање Кесић-Ристић.
[43] Живковић, *Ариље*, 11 (26).
[44] Ibidem, 11 (30).
[45] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[46] Живковић, *Ариље*, 11 (31).
[47] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[48] Окуневъ, *Арилье*, 247.
[49] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[50] Окуневъ, *Арилье*, 247.
[51] Живковић, *Ариље*, 12 (33).
[52] Окуневъ, *Арилье*, 253.
[53] Живковић, *Ариље*, 12 (34).
[54] Војводић, *Прилог*, 95.
[55] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[56] Ibidem.
[57] Живковић, *Ариље*, 10 (22).
[58] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[59] Живковић, *Ариље*, 10 (22).
[60] Војводић, *Прилог*, 95.
[61] Окуневъ, *Арилье*, 246.
[62] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[63] Окуневъ, *Арилье*, 246.
[64] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[65] Живковић, *Ариље*, 10 (23).
[66] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[67] Живковић, *Ариље*, 10 (23).
[68] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4). Cf. Обрадовићъ, *Ойисаніе*, 333.
[69] Живковић, *Ариље*, 10 (24).
[70] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[71] Живковић, *Ариље*, 10 (24).
[72] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[73] Живковић, *Ариље*, 12 (38).
[74] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4).
[75] Живковић, *Ариље*, 12 (39).
[76] Окуневъ, *Арилье*, 253.
[77] Живковић, *Ариље*, 12 (33).
[78] Окуневъ, *Арилье*, 253.
[79] Војводић, *Прилог*, 95.
[80] Марковић, *О иконографији свеших рашника*, 603 н. 281.
[81] Живковић, *Ариље*, 9 (20).
[82] Окуневъ, *Арилье*, 253.
[83] Војводић, *Прилог*, 95.

61. *свети Теодор Стратилат* (?)[84]
62. *непрепознати свети монах*[85]
63. *свети Стефан Првомученик*[86]
64. *Богородица Заступница*[87]

Главни део олтарског простора
(схеме 1-2, секција Б)

Литургијска служба отаца цркве:

65. *Христос Агнец*[88] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς[89]

66. *свети Јован Златоусти*[90] – **с(ве)ты | іwань / ʒлато|ѹсть**,[91] текст на свитку: **б(ож)е, б(ож)е | нашь | иже н|(е)бе(сь)ны | хлѣбь**[92] (молитва предложења коју говори свештеник на крају проскомидије)

67. *свети Атанасије Велики*[93] – **с(ве)ты / ада|насие**,[94] текст на свитку: **г(оспод)и б(ож)е на|шь кго|же дрьж|ава неиʒм|ѣрна·**[95] (Молитва првог антифона на литургији светога Василија Великог)

68. *свети Ахилије*[96] – **с(ве)ты / ахилие**,[97] текст на свитку: **вь оуспо|минаник | волнык | стр(а)сти г(оспод)а б(ог)а | и сп(а)са на[шегw]**[98] (речи које изговара свештеник када на проскомидији узима просфору и изнад ње три пута чини знак крста)

69. *свети Кирило Александријски*[99] – **с(ве)ты / кир⟨и⟩ль**,[100] текст на свитку: **бл(а)года|рим(ь) те | ц(а)рю не|види|мы ꙗко**[101] (молитва коју свештеник тихо чита у олтару пре узношења Агнеца, на литургији светог Јована Златоустог)[102]

70. *свети Епифаније* (?) – **с(ве)ты / е⟨пифа⟩ние**,[103] текст на свитку: **испльне|ник ʒако|ноѵ и прор(о)|комь ты кси х(рист)е**[104] (молитва коју на литургији светог Јована Златоустог тихо изговара свештеник када после заамвоне молитве одлази предложењу)

71. *свети Василије Велики*[105] – **с(ве)ты / ⟨ва⟩|с⟨и⟩|лие**,[106] текст на свитку: **⁖ никто|же ксть | достои|нь wт(ь) с|ве[ʒавьшихь се]** (молитва коју тихо чита свештеник за време појања Херувимске химне на литургији светог Василија Великог)[107]

72. *свети Григорије Богослов*[108] – **с(ве)ты | григо|рие / бого|слов[ь]ць**,[109] текст на свитку: **⁖ иʒре|днw [w] пр|ѣс[ве]тѣи | ч(и)стѣи | и прѣб(лаго)сл(ове)н(нѣи)**[110] (возглас који се на литургијама светога Јована Златоустог и светог Василија изговара после освећења дарова, а пре читање диптиха)

73. *свети Григорије Чудотворац*[111] – **с(ве)ты г⟨ригорие⟩ / чѹдо|тво|рец**, текст на свитку: **г(оспод)и б(ож)е вс|едрьж|ители кдинь | с(ве)ть·** (молитва приношења коју на литургији светог Јована Златоустог тихо изговара свештеник после стављања божаствених дарова на престо)[112]

74. *свети Григорије Ниски*[113] – **с(ве)ты | гри|горие / ни|ски**,[114] текст на свитку: **бл(а)годари|м(ь) те вл(а)д(и)ко | чловѣко|любче**[115] (молитва коју свештеник говори после причешћа на литургији светог Јована Златоустог)

[84] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603 н. 281.
[85] Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина* , 298.
[86] Окуневъ, *Арилье*, 253.
[87] Ibidem.
[88] Ibidem.
[89] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[90] Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[91] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[92] Ibidem.
[93] Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[94] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[95] Окуневъ, *Арилье*, 245. Cf. Поповић=, *Опись Ариля* (бр. 5).
[96] Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[97] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[98] Окуневъ, *Арилье*, 245. Cf. Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[99] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[100] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[101] Окуневъ, *Арилье*, 245.
[102] Бабић, *Литургијски текстови*, 78.
[103] Војводић, *Прилог*, 93.
[104] Окуневъ, *Арилье*, 245.
[105] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[106] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[107] Бабић, *Литургијски текстови*, 75.
[108] Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[109] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[110] Cf. Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[111] Petković, *La peinture serbe*, II, 17. Cf. Војводић, *Прилог*, 93, н. 11.
[112] Бабић, *Литургијски текстови*, 78. Cf. Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[113] Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).
[114] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[115] Cf. Поповићъ, *Опись Ариля* (бр. 5).

75. *неџреџознаџи архијереј*, текст на свитку: **бл(агосло)веи | бл(аго)с(ло)в(е)щє|к те г(оспод)и | ⟨и ѡ⟩св[ещаки]**[116] (заамвона молитва коју свештеник чита после причешћа на завршетку литургије верних и по светом Јовану Златоустом и по светом Василију Великом)

Лунеџе над улазом у џасџофорије:

76. *џоџрсје свеџог Николе Мирликијског*[117] – **с(ве)ты / никола|є**[118]
77. *џоџрсје свеџог Сџефана Првомученика*[119] – **... ст⟨є⟩|фань**[120]

Зайадна сџрана

78. *свеџа Керамида* – **с(ве)ты кера⟨ми⟩|ди,**[121]
79-82. четири медаљона с попрсјима непрепознатих светитеља (мученика?)
83. *неџреџознаџи архијереј*
84. *свеџи Силвесџар* (?) – **⟨с⟩и⟨л⟩ве⟨стьрь⟩**[122]
85. *џоџрсје неџреџознаџог архијереја*
86. неперепознати архијереј
87. *свеџи Сџиридон*[123] – **с(ве)ты / сп|ир(и)д|ѡ|нь**[124]
88. *свеџи Власије* – **с(ве)ты / вла|сие**[125]

Западни травеј
(схеме 1-2, секција В)

89-95. седам медаљона с попрсјима непрепознатих светитеља (мученика?)
96. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља – **с(ве)ты ...**[126]
97. потпуно уништен медаљон с попрсјем светитеља
98. потпуно уништен медаљон с попрсјем светитеља
99. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља
100. *свеџи Јевгеније* – **с(ве)ты / євь|гє|ни|є**
101. *свеџи Мардарије*[127]
102. *свеџи Ресџ*[128]
103. *свеџи Самона*[129]
104. *свеџи Гурија*[130]
105. *свеџи Авива*[131]
106. *свеџи Флор ...* **ф⟨лорь⟩**[132]
107. *свеџи Лавр*[133] – **с(ве)ты / лаврь**[134]
108. *св. Симеон Немања* – **с(ве)ты симе|ѡн[ь] не|мана,**[135] текст на свитку: **∴ придѣ|тє чеда | и послꙋ |шаите м|енє стра|хꙋ г(оспо)днꙋ | наꙋчꙋ· вь⟨і⟩**[136]
109. *Исус Хрисџос*[137] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς[138]
110. *свеџи Симон (Сџефан Првовенчани)* – **с(ве)ты | си|мѡ|нь / стє|фань | кра|ль**[139]
111. *свеџи Симеон (Урош I)* – **с(ве)ты | си|мє|ѡнь / ꙋрошь | краль**[140]

[116] Живковић, *Ариље*, 4 (2).
[117] Поповићъ, *Оџисъ Ариља* (бр. 5).
[118] Живковић, *Ариље*, 4 (3).
[119] Поповићъ, *Оџисъ Ариља* (бр. 5).
[120] Живковић, *Ариље*, 4 (1).
[121] Војводић, *Прилог*, 93.
[122] Ibidem.
[123] Поповићъ, *Оџисъ Ариља* (бр. 5).
[124] Живковић, *Ариље*, 11 (29).
[125] Окуневъ, *Арилье*, 253.
[126] Живковић, *Ариље*, 13 (41).
[127] Војводић, *Прилог*, 94.
[128] Ibidem.
[129] Ibidem, 94-95.
[130] Ibidem.
[131] Ibidem.
[132] Ibidem, 95.
[133] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[134] Окуневъ, *Арилье*, 247 (с малим одступањем у читању).
[135] Живковић, *Ариље*, 12 (32).
[136] Петковић, *Н. Окуневъ, Арилье*, 403. Cf. Поповићъ, *Оџисъ Ариља* (бр. 4)..
[137] Поповићъ, *Оџисъ Ариља* (бр. 4)..
[138] Живковић, *Ариље*, 12 (40).
[139] Петковић, *Ликови кџиџора*, 301.
[140] Покрышкинъ, *Православнаљ церковнаљ архиџекџура*, 40.

112. *краљица Јелена (жена Уроша I)* **к|ле|на | крали|ца· / вьсе | срьпск|ие ꙁем|ле:·**[141]
113. *моравички ейиской Јевсевије* – **евь|се|вие / кпис|коуп | мора|вски:·**[142]
114. *ахиейиской Јевсшашије II* – **кев|ста|дие / архие|пискоуп | вьсе срьпск|ие ꙁемле**[143]
115. *свеши архиейиской Јевсшашије I*[144] – **с(ве)ты | иевь|стадие / архие|писко|пь срьпь|ски**[145]
116. *свеши архиейиской Јоаникије I* – **с(ве)ты | иа|ни|ки⟨е⟩ / архие|писко|пь ср|пьс|ки**[146]
117. *свеши архиейиской Сава II* – **с(ве)ты | сава / архие|писко|пь ср|пьс|ки**[147]
118. *свеши архиейиской Арсеније*[148] – **с(ве)ты | арсе|ние / архие|писко|пь срьпс|ки**[149]
119. *свеши архиейиской Сава I*[150] – **с(ве)ты | сава | пръв|и / архие|пискоуп | срьпс|ки**[151]
120. *йойрсје свешог айосшола Томе* – ... **тома**[152]

Припрата
(схеме 1-2, секција Г)

121. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља (мученика ?)
122. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља (мученика ?)
123. медаљон с попрсјем светитеља – **с(ве)ты ак...**[153] (*св. Акакије* ?)
124. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља **с(ве)ты | ..оаı**[154](?)
125. *арханђел Михаило*[155] – ὁ ἀρχ(άγγελος) Μιχ(αὴλ)[156]
126. *йойрсје Хрисшово* – Ἰ(ησοῦ)ς ...[157]
127. *свеши Ахилије*[158] – **с(ве)ты ахилие**[159]

Кшишорска комйозиција (128-131):

128. *краљ Милушин* – **⁘ сте|фань | кр|аль все | срьпски|е ꙁемле / и поморьские:· | оурошь**[160]
129. *йойрсје Хрисша у сегменшу неба*[161] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς[162]
130. *краљ Драгушин*[163] – **⁘ стефань | краль и пр|ви ктитωрь:·**[164]
131. *краљица Кешелина*[165] – **⁘ кателина | кралица:·**[166]
132. *йойрсје свешог Јевсшашија Плакиде*[167] – **с⟨(ве)тьи⟩ евьста|дие / пл⟨а⟩|к⟨и⟩да**[168]
133, 134. *госйодин Владислав и госйодин Урошиц*[169] – **⁘ г(оспо)д(и)нь вла|д[и]славь, г(оспо)д(и)нь оурω|⟨шиць⟩, | синове крала стефана**[170]
135. *йойрсје Хрисша Емануила у сегменшу неба*[171] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς[172]
136. *моравички ейиской Герасим* – **⁘ гераси|мь п(и)с(ко)пь (?) / моравичь|ски**[173]

[141] Ibidem.
[142] Окуневъ, *Арилье*, 248 (с малим одступањем у читању).
[143] Петковић, *Ликови кшишора*, 301 (са малим одступањима у читању).
[144] Обрадовићъ, *Ойисаніе*, 333.
[145] Петковић, *Ликови кшишора*, 301 (са малим одступањима у читању). Cf. Окуневъ, *Арилье*, 251.
[146] Петковић, *Ликови кшишора*, 301 (са малим одступањима у читању). Cf. Окуневъ, *Арилье*, 251.
[147] Петковић, *Ликови кшишора*, 301 (са малим одступањима у читању).
[148] Обрадовићъ, *Ойисаніе*, 333.
[149] Петковић, *Ликови кшишора*, 301 (са малим одступањима у читању).
[150] Обрадовићъ, *Ойисаніе*, 333.
[151] Окуневъ, *Арилье*, 252 (са малим одступањима у читању).
[152] Ibidem, 235, сх. I, 21. Слова имена апостола Томе на оштећној фресци лунете више се не могу уочити, али је њихово постојање забележио и Бранислав Живковић, *Ариље*, 13 (42).
[153] Живковић, *Ариље*, 15 (46).
[154] Ibidem.
[155] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..
[156] Живковић, *Ариље*, 15 (47).
[157] Окуневъ, *Арилье*, 250.
[158] Г. Поповићъ, *Арилѣ*, кол. 377.
[159] Живковић, *Ариље*, 15 (47).
[160] Покрышкинъ, *Православная церковная архишекшура*, 34.
[161] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..
[162] Живковић, *Ариље*, 14 (44).
[163] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..
[164] Петковић, *Ликови кшишора*, 301.
[165] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..
[166] Петковић, *Ликови кшишора*, 301.
[167] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..
[168] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[169] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..
[170] Петковић, *Ликови кшишора*, 301
[171] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..
[172] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[173] Окуневъ, *Арилье*, 251 (са малим одступањима у читању).

Лунета над улазом у старији део грађевине
(схеме I-II, секција Г)

137. *йойрсје свеѿог Ахилија Лариског*[174]

Ђаконикон – параклис светог Николе
(схема 3)

1. *свеѿи Никола Мирликијски* [175] – **с(ве)ты ...** [176]
2. *свеѿи Јаков Браѿ Божији* – **с(ве)ты / иако|ве:·** [177]
3. *свеѿи Акакије* – **с(ве)ты / ака|кие**[178]
4. *свеѿи Анѿим*[179] – **⟨с(ве)ты⟩ / ан|ди|ме:·** [180]
5. *свеѿи Никола* – **с(ве)ты / ни|ко|⟨ле⟩**[181]
6. *свеѿи Маркијан* – **с(ве)ты | мар|киань**[182]
7. *свеѿи Софроније*[183] – **с(ве)ты / со|фро|ние:·** [184]
8. *свеѿи Мокије* – **с(ве)ты / мо|ки|е:·** [185]
9. *свеѿи Клименѿ* [186] – **с(ве)ты / кли|мен|ть:·** [187]
10. *свеѿи Вавила*[188] – **с(ве)ты / ва|ви|ла:·** [189]
11. *свеѿи Анѿийа*[190] – **с(ве)ты / анти|па**[191]

СЦЕНЕ У НАОСУ И ОЛТАРСКОМ ПРОСТОРУ
(схеме 1-2, секције А, Б, В)

I *Благовесѿи*[192] (схеме 1-2, секција А)
II *Рођење Хрисѿово*[193] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς [194] (схема 1, секција Б)
III *Сретење Хрисѿово,*[195] текст на свитку пророчице Ане: **сиь|е** (sic!) **мла|дене|ць ѹт|верди**[196] (схеме 1-2, секција А)
IV *Крштење Хрисѿово,*[197] крај Голготског крста у Јордану криптограм Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς <νίκα>[198] (схема 1, секција А)
V *Преображење Хрисѿово*[199] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς [200] (схеме 1-2, секција А)
VI *Васкрсење Лазара*[201] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς [202] (схема 2, секција А)
VII *Улазак у Јерусалим* [203](схема 2, секција А)
VIII *Прање ногу*[204] (схема 1, секција А)
IX *Издајсѿво Јудино* [205] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς [206] (схема 1, секција А)
X *Хрисѿос йред Пилаѿом* – **не⟨повиннень есмь ѡть⟩ крве ⟨сего праведьнаго⟩** (Матеј 27, 24),[207] (схема 2, секција А)

[174] Николић, *Зайис о живоѿису Ариља,* 25.
[175] Окуневъ, *Арилье,* 254.
[176] Живковић, *Ариље,* 5 (4).
[177] Ibidem.
[178] Окуневъ, *Арилье,* 254.
[179] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).
[180] Окуневъ, *Арилье,* 254.
[181] Ниједног слова имена крај лика светога Николе, које је могао да прочита још Бранислав Живковић, више нема, јер је дошло до нових оштећења фреске (cf. Живковић, *Ариље,* 7 (5).
[182] Ibidem, 5 (5).
[183] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).
[184] Живковић, *Ариље,* 5 (6).
[185] Окуневъ, *Арилье,* 254.
[186] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).
[187] Окуневъ, *Арилье,* 254 (с малим одступањем у читању).
[188] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).
[189] Окуневъ, *Арилье,* 254.
[190] Поповићъ, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).
[191] Окуневъ, *Арилье,* 254.
[192] Окуневъ, *Арилье,* 246, 253.
[193] Petković, *La peinture serbe,* II, 17.
[194] Живковић, *Ариље,* 4 (3).
[195] Покрышкинъ, *Православная церковная архиѿекѿура,* 41.
[196] Живковић, *Ариље,* 8 (16).
[197] Покрышкинъ, *Православная церковная архиѿекѿура,* 41.
[198] Живковић, *Ариље,* 8 (17).
[199] Покрышкинъ, *Православная церковная архиѿекѿура,* 41.
[200] Живковић, *Ариље,* 8 (18).
[201] Покрышкинъ, *Православная церковная архиѿекѿура,* 41.
[202] Живковић, *Ариље,* 9 (19).
[203] Petković, *La peinture serbe,* II, 17.
[204] Окуневъ, *Арилье,* 246.
[205] Petković, *La peinture serbe,* II, 17.
[206] Живковић, *Ариље,* 8 (17).
[207] Војводић, *Прилог,* 94.

XI	*Пуӣ на Голгоӣу*[208] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς [209](схема 1, секција А)
XII	*Силазак у аg*[210] (схема 2, секција Б)
XIII	*Вазнесење Хрисӣово*[211] (схема 1, секција Б)
XIV	*Причешће айосӣола хлебом*[212] – ... **грѣхомь** (схема 2, секција Б)
XV	*Причешће айосӣола вином*[213] – ... **⟨ос⟩та(в)лк⟨н⟩ие гр⟨ѣхомь⟩** (схема 1, секција Б)
XVI	*Усӣење Богородице*[214] – **ꙋс⟨п⟩ение свѣтие богородице**[215] (схеме 1-2, секц. В)
XVII	*Рођење Богородице*[216] – **ро⟨жде⟩ство | св(ѣ)⟨ти⟩е бог⟨о⟩|родице, – ıанна**[217] (схема 1, секција В)
XVIII	*Ваведење Богородице у храм*[218] – **с(ве)ты ıаким, св(е)та ианна, пророк(ь)**[219] **| ζахаІрия**[220] (схема 2, секција В)

СЦЕНЕ У ПРИПРАТИ

(схеме 1-2, секција Г)

Црквено историјске теме

XIX	Фрагменти представе *Васељенског сабора*
XX	Фрагменти представе *Васељенског сабора*
XXI	*Васељенски сабор*
XXII	*Пеӣи васељенски сабор* – **царь / ⟨юсти⟩ниань, ⁘ζборь пѣты | цароград⟨ь⟩ски, невѣрьници**[221]
XXIII	*Чеӣврӣи васељенски сабор* – **царь / марк⟨иѣ⟩н⟨ь⟩,** [222] **ζбо⟨р⟩ь че⟨твьрти⟩ | χ⟨алки⟩до⟨ньски⟩, светие пр|авов|ѣрн⟨и⟩, невк⟨рьни⟩ци**
XXIV	*Васељенски сабор* – **невкр(ь)ници**[223]
XXV	*Васељенски сабор* – **⟨царь⟩ кон|стан|⟨тинь⟩**[224]
XXVI	*Визија свеӣог Пеӣра Александријског* – **с(ве)ты п⟨етрь⟩** ...[225]
XXVII	*Сабор свеӣога Симеона Срӣског*[226] – **с(ве)ты сим⟨ѣ⟩|ѡн⟨ь⟩ | ⟨н⟩ема|ние(?) кра|ль,** [227] **⁘ζборь· св(е)тагѡ си|меѡна, ⁘с⟨(ве)тьи⟩ | правов⟨ѣрни⟩, ⁘половѣр|ници**[228]
XXVIII	Смрт моравичког епископа Меркурија – **⟨оуспение⟩ с(ве)таго меркꙋриѣкп(и)с⟨ко⟩па | ⟨мо⟩равичьскога⁘** [229]

Старозаветне теме

XXIX *циклус Жрӣве Аврамове*[230] :

Авраам ӣрима заӣовесӣ да жрӣвује Исаака:[231] **праведь\|н⟨и⟩ авра\|мь; – ⟨в⟩(ог)ь искꙋ⟨шаше авра⟩ма [и] р(е)че[кмꙋ] поими \| ⟨си⟩на ⟨с⟩вое(го) вьζл⟨юбьле⟩наго исака \| .. еа.ь.ь ı о...мосе** (Постање 22, 2)

Авраам и Исаак одлазе до месӣа жрӣвоӣриношења:[232] **исакь⁘,** [233] – **⁘ ѡче, синь ж(е) р(е)че, що есть чедо, [и рече же] се \| дрьва и огьнь дь(?) г⟨д⟩ѣ ѡвьче [кже вьсасьжеженна], ѡнь же р(е)че, \| в(ог)ь да ꙋζрит⟨ь⟩ [себѣ ѡвче вьсасьжеженна], чедо⁘** (Постање 22, 7-8)

[208] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[209] Живковић, *Ариље*, 8 (17).
[210] Војводић, *Прилог*, 93.
[211] Ibidem, 93.
[212] Окуневъ, *Арилье*, 244.
[213] Ibidem.
[214] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[215] Живковић, *Ариље*, 13 (42).
[216] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[217] Живковић, *Ариље*, 13 (41).
[218] Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4)..
[219] Живковић, *Ариље*, 13 (43).
[220] Окуневъ, *Арилье*, 252
[221] Петковић, *Н. Окуневъ, Арилье*, 403.
[222] Живковић, *Ариље*, 15 (47).
[223] Ibidem, 14 (44).
[224] Ibidem, 15 (46).
[225] Ibidem, 14 (44).
[226] Petković, *La peinture serbe*, II, 17; Cf. Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4).
[227] Петковић, *Н. Окуневъ, Арилье*, 403.
[228] Окуневъ, *Арилье*, 251.
[229] Ibidem, 252. Cf. Живковић, *Ариље*, 15 (46).
[230] Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4).
[231] Покрышкинъ, *Православная церковная архиӣекӣура*, 38.
[232] Ibidem.
[233] Окуневъ, *Арилье*, 250.

Жрт̄ва Авраамова:[234] **ав⟨р⟩/ам∴ – ∵ исакь с(и)нь его∴ – аг⟨гель⟩ б(о)жиꙋ – вьзва анг(е)ль г(оспо)дпь [с небесе глаголе и рекемꙋ] авраме, авраме, [ѡнь же рече се азь, и ангель рече] | не вьзложи рꙋки твое на ѡ⟨т⟩р⟨о⟩|чища, ни створ⟨и⟩ кмꙋ зла, ⟨н⟩ина разꙋ|мехь ѣк⟨о⟩ боишь ⟨се б⟩(ог)а** (Постање 22, 11-12)

XXX *Лоза Јесејева:*[235]

(схема 4)

1. *Јесеј* – **корѣн⟨ь⟩ ѥ|сеов⟨ь⟩**[236]
2. *врач Валаам* – **валаам⟨ь⟩**[237]
2а. *анђео Божији*[238] – **аггель б(о)жiꙋ**[239]
3. *ӣророк Аарон* – **прор|ок⟨ь⟩ аа|рѡ|нь**[240]
4. *ӣророк Захарија*[241] – **прорк(ь) / захариа**[242]
5. *ӣророк Давид*[243] – **пророк(ь) / да(ви)д(ь)**[244]
6. *ӣраоӣац Енох* – **пророк(ь) | енохь∴**[245]
7. *ӣророк Данило*[246] – **про|рок⟨ь⟩ / дани|ль**[247]
8. *Сибила* – **самовила**[248]
9. *ӣророк и свешӣеник Захарија*
10. *ӣраоӣац Исаак* – **исаакь**[249]
11. *ӣророк Соломон* – **пророкь солѡ|⟨м⟩ѡнь**[250]
12. *ӣраоӣац Јаков* – **про⟨рокь / і⟩акѡв⟨ь⟩**,[251] текст на свитку: ΤΑ ΚΑΤΑ | ΠΟΛΗ|Ν (sic!) Δ(ΕΗΣ)Ε
13. *Рођење Христово*[252] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς,[253] Μ(ήτ)ηρ <Θ(εο)ῦ>[254]
13а. *арханђел Михаил на коњу*[255] – ὁ ἀρχ(άγγελος) Μιχαὴλ[256]
14. *ӣраоӣац Авраам* – **авра⟨амь⟩**
15. *ӣророк Исаија* – **ис⟨аиа⟩**, текст на свитку: ΤΗΜΗ|ΣΟΜ(ΕΝ) | ΤΗΝ | ΜΑΡΙ(Α)Ν[257]
16. *неӣреӣознаӣи ӣророк* – **проро|кь ...**[258]
17. *ӣророк Самуило* – **сам|ꙋ⟨ил⟩ь**[259]
18. *ӣророк Манасија* (?) – **про⟨ро⟩кь / ман⟨а⟩с⟨иа⟩**
19. непрепознати пророк или праотац
20. *Исус Хрисӣос у мандорли из Визије ӣророка Језекиља*
20а. *ӣророк Језекиљ* – **пророк(ь) / ѥзеки|ил⟨ь⟩**, текст на свитку: ΙΔȣΕ|ΓΩ ΑΝΑ | ΖΟΗΜ (sic! треба вероватно ΖΟΗΝ)[260]
21. *ӣророк Јона* (?) – **⟨про⟩рокь | іѡ⟨н⟩а**
22. непрепознати пророк (Јоил ?), текст на свитку: ...εις (?) ΒΟΣ|ΚΗΝ Θ|ΗΣΕΤ[ΑΙ]
23. *ӣраоӣац Гедеон* – **проро|кь ...**
24. непрепознати пророк или праотац
25. непрепознати пророк или праотац
26. непрепознати пророк или праотац

[234] Покрышкинъ, *Православная церковная архиӣекӣура*, 38.
[235] Petković, *La peinture serbe*, II, 17.
[236] Окуневъ, *Арилье*, 249.
[237] Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4).
[238] Ibidem.
[239] Окуневъ, *Арилье*, 249.
[240] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[241] Обрадовићъ, *Оӣисаніе*, 333.
[242] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[243] Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4).
[244] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[245] Ibidem.
[246] Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4)..
[247] Живковић, *Ариље*, 14 (45)
[248] Петковић, *Н. Окуневъ, Арилье*, 403.
[249] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[250] Ibidem.
[251] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[252] Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4).
[253] Окуневъ, *Арилье*, 249.
[254] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[255] Поповићъ, *Оӣисъ Ариля* (бр. 4).
[256] Окуневъ, *Арилье*, 249.
[257] Живковић, *Ариље*, 14 (45).
[258] Ibidem.
[259] Ibidem.
[260] Ibidem. При ишчитавању нејасних натписа на свицима пророка у *Лози Јесејевој* помоћ нам је пружио колега и пријатељ Никос Дионисопулос, на чему му се и овом приликом захваљујемо.

Сцене из житија светог Николе у ђаконикону
(схема 3)

I *Рођење свеџог Николе*[261]
II *Рукоџоложење свеџог Николе за ђакона* – **с(ве)ты | ни⟨колае | поставл⟩|а⟨кт⟩ь | се дѣ|коно|мь**[262]
III *Рукоџоложење свеџог Николе за еџискоџа* [263] – **с(ве)ты николае поставлакть се | пи(скꙋ)помь**[264]
IV *Три војводе у џамници* [265] – **три мꙋжи ꙋ те|мни|це:·**[266]
V *Свеџи Никола избавља џри човека од смрџи*[267] – **с(ве)ты никола иꙁбави | три мꙋжи ѡть | смрти:·**[268]

ГОЛГОТСКИ КРСТОВИ С КРИПТОГРАМИМА

Олтар
(схеме 1-2, секција Б)

Аџсидални џрозор

а. є̄, є̄, є̄, є̄ (може се разрешити на неколико начина)[269]
б. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς νίκα[270]

Аџсидална ниша

в. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)
г. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)

Пролаз у ђаконикон

д. <Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ)> φ(αίνει) π(ᾶσιν)[271]
ђ. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς νίκα[272]

Пролаз у џроскомидију

е. Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) φ(αίνει) π(ᾶσιν)[273]
ж. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς νίκα[274]

Јужна певница
(схема 1, секција А)

Лунеџа џрозорског оџвора

з. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)[275]

261 Окуневъ, *Арилье*, 254.
262 Живковић, *Ариље*, 5 (5).
263 Окуневъ, *Арилье*, 254.
264 Речи **поставлакть се** донете су према читању Ненси Шевченко (Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 77)
265 Поповићъ, *Оџисъ Ариля* (бр. 5).
266 Живковић, *Ариље*, 5 (7).
267 Поповићъ, *Оџисъ Ариля* (бр. 5).
268 Живковић, *Ариље*, 5 (7). Cf. Поповићъ, *Оџисъ Ариля* (бр. 5).
269 Babić, *Les croix à cryptogrammes*, 6-7.
270 Ibidem, 5.
271 Живковић, *Ариље*, 5 (8).
272 Ibidem.
273 Окуневъ, *Арилье*, 254.
274 Ibidem.
275 Живковић, *Ариље*, 10 (23).

Западни травеј
(схеме 1-2, секција В)

Прозорски отвори на јужном зиду

и. ...
ј. ... **Ф**...[276]

Прозорски отвори на северном зиду

к. ...
л. ...
љ. акростих у подножју крста – Μ(ιχαὴλ) Ἄ(ναξ) Ῥ(ωμαίων) Π(αλαιολόγος) Ὀ(ξέως) Ὑ(μνηθήσεται)[277]

ФРЕСКЕ ИЗ 4. ДЕЦЕНИЈЕ XIV ВЕКА

СПОЉАШЊА ПРИПРАТА

Лунета над улазом

Попрсје Исуса Христа Спаситеља[278] – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς <ὁ Σ>ωτήρ.

[276] Ibidem, 12 (36).
[277] Лађевић, Живковић, *Радови на живопису у Ариљу*, 43, сл. 2.
[278] Николић, *Записи о живопису Ариља*, 29, н. 4.



Dragan Vojvodić

WALL PAINTINGS OF THE ST. ACHILEOS CHURCH IN ARILJE

The Monument, the Time When It Came into Being and Its Donor

In the course of its more than 700-year long history, the Church of St. Achileos in Arilje and the episcopal monastery that grew around it, survived destruction and desecration, many times. If we turn our attention to the mural painting, regrettably, we can observe that testimony of the existence of frescoes in the premises that in the XVI century were added to the façade of the church, remain today only as indistinct traces, while of the pictorial decoration of the large external narthex, only the image of Christ can be seen in the lunette above the southern entrance. The earliest mural paintings, in the church and the narthex have suffered extensive damage. Large surfaces of them were totally destroyed, particularly in the vault areas of the building, and the remaining frescoes are damaged to a considerable degree. Nevertheless, this oldest and most valuable fresco ensemble in the Arilje mural paintings has been preserved in a measure that enables us fairly reliably to decypher and reconstruct its thematic programme, and to familiarise ourselves with its iconographic and stylistic features. It is also important to point out the fact that later interventions on the building did not essentially interfere with the architectonic structure of the church, nor the initially intended function of the areas inside. This permits one even today to observe the frescoes in their original spatial and programmatic context.

In the architectonic sense, the said context is determined by the interior of the church that was erected as the cathedral of the Moravica episcopy sometime in the last decades of the XIII century on the ground plan that was characteristic of the more sophisticated structure of the Rascian churches. The building is single-naved, with a narthex, a distinctly separated western bay of the naos, a low choir transept and a three-part altar area. The dome was erected above the central part of the church and had six window openings, resting on a fairly elevated cubic base with pendentives. In relation to its base, the height of the Arilje church possesses a strikingly "Gothic", elongated quality, which, besides the compartmentalisation, as it were, of the building itself, must have led to a rather restricted lay-out of the interior space and, thereby, the frescoes distributed within it. The effort to attain the effect of height is articulated inside the church by the gradated and rhythmic elevation of the arches, vaults and arcades along the walls. Besides the corbel frieze at the foot of the vault above the longitudinal nave, they fragmented the surface of the walls, in this way defining most often, the completely abbreviated perimeter of the mural paintings. The spacious exonarthex has significantly calmer wall surfaces in a quite simply structured building, which was not annexed to the western fanjade of the church until the mural painting of the naos and the narthex was finished.

The inscriptions and the *sgraffiti* preserved on the frescoes themselves offer reliable data about the time when the older part of the building was decorated. In the ring encircling the base of the tambour of the dome, fragments of the donor's inscription have survived, performed in fresco technique, evidently indicating the year ⟨ѕ҃⟩ѿ҃ниа҃ (=6804) since the creation of the world. As the decoration of the church began from its highest sections, it is clear that that sometime between September 1, 1295, and August 31, 1296, when the donor's inscription was done, the work on painting the Moravica cathedral was only in its initial stages. The bulk of the work was probably entrusted only to the two chief artists and a few apprentices, on the basis of which one may conclude that the works in the

not so large but very tall Arilje edifice, which was therefore very difficult to decorate, could not have been completed in a particularly short period of time. In the lower zone of the church, the work of the artists progressed more slowly because of the much more careful, almost icon-like treatment of the figures of the saints. That means that the artists' works in Arilje may have been finished as early as in 1296, in the event that they commenced at the end of the summer or in the autumn of 1295, or in the early spring of 1296. However, it is also possible that the works lasted till mid-1297, if the painting of the church began in the summer or early autumn of 1296, which one cannot exclude, at this point. A further shift in the date of completing the works, to 1298, would be ruled out with the inscription carved on the doorpost of the diaconicon by the first *paraekklesiarches* (a kind of sacristan) in the renewed church. This sgraffito once contained a damaged and not quite reliably legible numerical sign ѕ҃⟨ѿ҃⟩ие҃ (=6805), which corresponds to 1296/1297 A. D.

There are several distinct signs, proof that we have the Serbian king, Stefan Dragutin, to thank for the construction, as well as for the decoration of the Church of St. Achileos in Arilje, which he erected on the foundations of an older cathedral church. However, in the composition portraying the donor, holding a model of his endowment in his hands, King Dragutin is indicated as being the "first donor" (*protoktetor*). This led certain research workers to draw the conclusion that some other personage may have participated in the role of a second donor, in addition to the "king of Srem" (Sirmium). He was even recognised in the person of Eustathios II, archbishop of Serbia. Whereupon, the fact was overlooked that this archpriest, in all probability, was not appointed head of the Serbian Church until the summer of 1292, after his predecessor, Jacob, had died on February 3, in the same year. By that time, the task of organising the renewal and the construction of the church itself had, to all intents and purposes, already been completed. Likewise, the question arises as to what motives would have induced the Serbian archbishop, though he resided in the remote town of Peć, to accept the donorship of the cathedra of the Moravica bishops, contrary to all custom, at a time when it was necessary to commence the vast undertaking of renovating the old, archbishop's seat of Žiča (destroyed around 1291). Apart from that, one may remark that none of King Dragutin's contemporaries, depicted in the lowest zone of the Arilje church, not even Archbishop Eustathios II, King Milutin or the Moravica bishops, Merkurios, Gerasimos or Eusebios are designated by any attribute whatsoever as donors, either in the iconography of their portraits, their position in the programme or accompanying inscriptions. It is quite certain that this could not have happened if any of the mentioned state or ecclesiastical dignitaries had joined King Dragutin in the renewal of the Church of St. Achileos. Finally, one should draw attention to the fact that the notions of "first" and "second" donor were, in medieval times, linked to the personage whose responsibility for donorship fell in different, chronologically, distinctly separate periods in the existence of their endowment. Therefore, one could say that by means of the title of "first donor", and this indeed referred to the founder of the endowment, King Dragutin wished to exaggerate his role in the renewal of the seat of the Moravica bishops and minimise the memory of the earlier, probably, less reputable donors – the real founders. By proclaiming himself as the founder, he was, to all appearances, following the example of numerous medieval personages involved with endowments, who made a point of highlighting that they had erected a church from its very foundations, even though they had merely adapted it or were exalted by their biographers as the founders of certain endowments although they had merely renovated them.

RESEARCHING THE THEMATIC PROGRAMME

The Dome and Area Beneath the Dome

The images of six „archpriests" from the Old Testament (Aaron, Moses, Samuel, Melchizedek, Hur? and Zacharias) are given prominence in the tambour of the dome near the very top of the spatial hierarchy in the church, being gathered around the calotte. For centuries, this location in the dome symbolized to Christians the „highest heaven" where the representation of the Saviour must have been formerly situated. On the basis of the Epistle to the Hebrews (Hebr. 5:4-6; 5:10; 6:20; 7:1-20; 9:6-7; 9:11; 9:29), and many texts written by ecclesiastical authors inspired by it (St. Cyril of Alexandria, St. Hesychius of Jerusalem, St. John Chrysostom, Theodore of Mopsuestia, Kosmas Indikopleustes, St. Germanos I of Constantinople, etc.), the images of the Old Testament archpriests should be understood as the prefigurations of Christ after the Ascension. These figures point to the Saviour's representation

in the calotte as the representation of „a great high priest, that is passed into the heavens" (Hebr. 4:14), „a high priest who is set on the right hand of the Majesty in the heavens" (Hebr. 8:1) and of a minister of the sanctuary, and of the true tabernacle, which the Lord pitched, and not man. It is important to note that one of these Old Testament arch-priests, probably Zacharias, father of St. John the Baptist, holds in his hand an unrolled parchment with verse 16 from the first chapter of the book of the prophet Isaiah. The mentioned verse was connected with the Baptism of Christ, the event by which our Savior acquired or confirmed his role as priest. Eusebius, the bishop of Moravica, probably initiated the selection of such a special iconographic scheme in the dome of the church in Arilje. He was certainly acquainted with the interpretations according to which the bishop performing the liturgical service represented the image and replacement of „the High Celestial Priest" on this earth. In conformity with some of these interpretations (Theodore or Nicholas of Andida), an archpriest „symbolizes" – by his inclusion in the Divine Liturgy during the *Little entrance* – „the appearance and the reveal of Christ, our Lord, on the Jordan river". After the entrance into the altar area and the „Trisagion hymn", an archpriest ascends to the „upper cathedra", which represents „the rise from the earth to the heavens," the abandonment of „Law of the Old Covenant" and, by this, he manifests that „subsequent to the establishment of baptism there began the Divine blessing". Thus, it is probably the awareness of the bishop's „liturgical role" which influenced the formation of the programme in the dome of the cathedral church in Arilje. However, the possibility must not be excluded that the Greek painters in some measure helped in formulating the programmatic solution.

The special thematic programme in the dome of Arilje cannot be found in any preserved Byzantine church. This was an unusual, probably local, interpretation of an idea present in the Orthodox world at the end of the XIII and beginning of the XIV century. That interpretation, however, was not reflected in later Serbian art since the new, more direct artistic interpretation of Christ as the Heavenly High Priest (*The Celestial Liturgy*) was accepted in Serbian circles where the process of „Byzantinisation" was quickly adopted.

The zone below the figures of the Old Testament hierarchs is occupied by busts of the six, so-called Minor Prophets. Assembled in the tambour of the Arilje dome beneath the figures of the Old Testament high-priests, the Minor Prophets, by their very appearance, as well as the texts on their scrolls,[1] explained and further bore testimony to the mystery of the Incarnation and the merciful Salvation that were granted to mankind. In the western section of the tambour, we find the bust of the prophet, Zechariah – "The Sickle", who warned of the wrath of God and the evil doom that awaited and is still awaiting mankind in his sinfulness. The indistinct letterings in the scroll of the other prophet depicted in the western section of the Arilje dome – Malachi – unfortunately, defied our attempts to recognise them. If one succeeds in distinguishing the key word of Malachi's prophecy – **разграбла⟨еть⟩** – it is clear, nevertheless, that here, too, it involves the threat of punishment and devastation pronounced on the disobedient and the disbelieving. Slightly eastwards, in the north and in the south of the dome, the figures of Joel and Habakkuk occupy places, whose verses speak, on the one hand, of a merciful God prepared to hear the entreaties of those who repent their evil ways, and on the other, of the appearance of a God, who will be born into the midst of a chosen but wayward people to bring salvation to all those who believe in Him. In the sacred and sunlit, eastern side of the dome, we find the prophets, Jonah and Zephaniah. In the lettering on their scrolls, the words of the weak, already engulfed by sin and death, resound with faith and hope that through the resurrection of He who teaches the path of life, they discern the inextinguishable light. The distribution of the figures of the prophets and the choice of the scriptures on their parchments in Arilje, to all intents and purposes, was approached with considerable care and planning. Jonah, Zephaniah, and Habakkuk have on their scrolls quotations that appeared fairly frequently beside their figures in Byzantine art. The text inscribed on the scroll of the prophet Joel, is encountered more rarely, while the choice of quotations on the scroll of the prophet Zechariah, and most certainly on Malachi's scroll are indeed a rarity. It seems also that this inequality in the popularity of the quotations used, in a manner of speaking, indicates that there was some clear design behind selecting them, and not just a matter of routine.

The next large ensemble of Old Testament figures in the most striking vertical space of the Arilje church is developed in the soffit of the large arches beneath the dome. Although that group of figures is ideologically rounded off, it is thematically linked in several ways to some surrounding, spatial and programmatic contents, and to the already described Old Testament figures in the dome. On the eastern side of the space beneath the dome, above and beside the scene of the Annunciation, we see the portraits of Our Lady's parents, Joachim and Anna, and

[1] See the chapter: Disposition of the Wall Painting (infra).

the ancestral figures of David and Solomon, and the two great prophets Isaiah and Jeremiah. With their appearance and the scrolls they hold in their hands, these Old Testament characters extol the mystery of the Incarnation of Christ, in other words, God-made man. In contrast to them, the prophets in the arches on the western side of the space beneath the dome – Elijah, Elisha, Ezekiel and one who was unrecognisable – were painted, to all appearances, to testify with their prophecies to the ascension of the Lord incarnate into the heavens and the descent of the Holy Spirit. In fact, they prophesied the rising of divinised human nature from the depths of Limbo to the throne of the Almighty, in order from there to pour blessings on Mankind. In the arches beneath the dome of the Moravica cathedral, in this way, two extremely important ideas of Orthodox Christian theology were placed opposite each other; namely those two points of Christ's *oikonomia* of salvation through which Mankind's reconciliation is achieved with God, the union of heaven and earth. Many Christian writers indeed refer to that, in which the barrier separating Man from God and Heaven from Earth is removed, through the Incarnation, on the one hand, and through the Ascension of Christ and the Descent of the Holy Spirit, on the other. Thanks to the existence of God-Logos in the human body, the ascension of that divinised body to Heaven and the descent of the Holy Spirit, according to the Holy Fathers, the unification was accomplished of the Earthly with the Heavenly Tabernacle and a unified priesthood was established over the two churches, in the Great High-Priest – Jesus Christ, depicted once upon a time, in the calotte of the Arilje dome. The figures of the Old Testament characters portrayed in the soffit of the arches beneath the dome of the Moravica cathedral as the bearers of complex theological messages did not, therefore, programmatically communicate only with individual presentations in their immediate vicinity, such as the Annunciation and the figures of the kings, David and Solomon. They formed a single ideological whole with the Old Testament contents from the dome, complementing each other in terms of ideas and building a unified theological structure. However, the direct ideological links between the figures of the prophets in the area beneath the dome and the scenes of the Christological-Theotokological cycle were not established, with the exception of the Annunciation.

Concerning the elements of the painting program in the area under the dome of Arilje, the influence of the Serbian traditions can be noticed in the writing of the founder's inscription in the ring at the base of the dome. This was an old Byzantine custom which was almost completely forgotten in orthodox painting after the fall of Constantinople to the Latins (1204), but was adopted and cherished in Serbia during the XIII century. Besides Arilje, inscriptions relating to a painting of a church are preserved at the base of the dome in Studenica, Sopoćani, and Stara Pavlica.

The Altar Area

Although the decoration in the highest zones of the walls, semi-calotte of the apsidal conche and the vaults of the central part of the Arilje sanctuary is almost totally ruined, it is possible to reconstruct and understand the initial content of the thematic program of the altar, fairly reliably. In keeping with tradition, *The Officiating Church Fathers* and *The Communion of the Apostles*, is depicted in the altar conche, above which the figure of the Mother of God must have once been portrayed. These three, standard pictures that already appear together in altar apses by the end of the XI century, were also inter-connected in a deeper, ideological sense. The Mother of God acquired a place above the *Communion* as the symbol of the incarnation of Logos, in other words, she, whose body had been transformed into the Tabernacle sanctified by God, that is, the temple in which Christ became the priest, or the church consecrated by the presence of the High Priest. It was only through her that the appearance of Christ as the high priest was possible. The hymns and prayers uttered during the liturgy or vespers on Maundy Thursday clearly remind one of the direct links between the mystery of the Incarnation and the institution of the Eucharist as a bloodless sacrifice. The Holy Fathers veiled the bloodless sacrifice – made possible by the Mother of God, as the instrument of the Incarnation of the Lord, instituted and handed down to Christ's disciples at the Last Supper – in a holy liturgy and gave it its final form, appropriate to an earthly service to God. *The Officiating Church Fathers* depicted beneath the *Communion of the Apostles* in the apsidal programme of many Orthodox Christian churches, and in Arilje, as well, are testimony of this. Other themes could also be assembled around this programmatic pillar of the apsis (the image of the Mother of God, the *Communion of the Apostles* and *The Officiating Church Fathers*), which also reflected, through the vertical line of its three items, a kind of historical sequence in the establishment and the duration of the church on earth.

Also depicted on the walls and vaults of the altar area in Arilje are four scenes from the cycle of the Great Feast days. These are not merely formally coordinated with the thematic programme of the altar. Their presentation in the sanctum, especially the *Nativity* and *Resurrection of Christ*, had their profound symbolic and liturgical justification. According to the ancient interpreters of the symbolism of the Christian church, such as St. John the Faster, St. Germanos of Constantinople, Theodore of Andida or St. Simeon of Thessalonike, the altar apse, the Holy Table and the *ciborium*, on the one hand, represent the cave in Bethlehem and the manger in which Christ was born and, on the other, the cave at Golgotha, that is to say, the tomb from which the Lord incarnate rose from the dead. Therefore, with the rendering of *The Nativity* and *The Descent into Limbo* in the sanctuary, the symbolism linked to this area for centuries could have been emphasised. Meanwhile, one should take into consideration that this symbolism has the most direct bearing on the Eucharist, so the scenes of Christmas and Easter, that is, the Passover, fitted in perfectly with the liturgical function of the space in the sanctuary. The transformation of the offerings into the body and blood of Christ is the liturgical renewal of the mystery of the Incarnation of the Saviour, so that those who partake in Holy Communion with his body and blood were cleansed of sin and resurrected in Christ, thus preparing themselves for admission to the kingdom of Heaven. Finally, by positioning the scenes of Christmas and Easter as companion pieces in the altar section of the church, the key Orthodox Christian teaching was expressed about the dual nature of Christ, which is also very important for understanding the Eucharist. Because, in medieval times, *The Nativity of Christ* was linked with the Saviour's human, and *The Descent into Limbo* with his divine nature and his birth in the lap of his Father beyond all time.

Painted at the top of the arch on the western side of the altar area is the Keramion, while in its customary place in the highest zone on the eastern wall, there must have been the Mandilion. The creators of the iconographic programme of the Moravica cathedral decided on shifting the images of Christ "not made by the hand of man" (*acheiropoieta*) from the zone beneath the dome into the altar area because of the symbolic meaning of these figures. They were also connected in the most direct manner with the Incarnation of Christ and with the Eucharist - the liturgical evocation of the Saviour's sacrifice.

Apart from the function of the prosthesis and the diaconicon, the lateral rooms of the altar area also had the role of a side-chapel dedicated to St. Stephen the Protomartyr and to St. Nicholas. Judging by the painting that has survived only in the northern "pastophoria", these additional roles had an essential influence on their thematic programme. Apart from paintings of the other hierarchs and priests, the apsidal conche and the ground floor zone on the southern wall of the diaconicon also depicted the figure of the patron, while in the vault and the upper zone of the walls, there were scenes from his life. The busts of St. Stephen and St. Nicholas as patrons of the *parakklesia* were painted also in the lunettes above the passages leading from the central part of the altar area into its lateral rooms.

The Choice and Distribution of Scenes of the Christological-Theotokological Cycle

Even at a first glimpse, the choice and distribution of scenes portrayed in the naos and altar of Arilje reveal significant digressions from the solutions applied in the course of the XIII century in the churches of Serbia. In older Serbian churches, such as at Studenica and Gradac, the ancient programmatic model was used in organizing the scenes of the Great Feasts by placing the *Crucifixion* on the west wall, the *Birth of Christ* and the *Assumption* in corresponding locations on the south and north walls, and the *Annunciation* and *Presentation of Christ at the Temple* above the entry into the main part of the altar area. Another, unusual programmatic solution, the so-called „Sion Redaction" with the *Ascension* in the dome and the *Last Supper*, the *Incredulity of St Thomas*, the *Descent of the Holy Spirit*, the *Mission of the Apostles*, and other scenes in the area under the dome is found at Žiča, Mileševa, and Pe?. These unusual and archaic program models of the disposition of the Great Feasts and the dependant scenes, which had been adopted in Serbia during the XIII century, were abandoned in Arilje, and more current solutions were applied. These newer solutions were present in churches of neighbouring Byzantine regions. The basis of these solutions is the well-known model of arranging the Great Feasts scenes in a circle with an emphasis given to the compositions of the *Nativity of Christ* and *Descent of Christ into Limbo* on the east side of the church. Its application in Arilje, a church of the Rascian architecture, still required significant adaptation and combination with the „spiral" scheme of disposing the Christoligical scenes in the area under the dome (the *Presentation in the Temple*, the *Baptism of Christ*, the *Transfiguration*, the *Raising of Lazarus*, the *Entry into Jerusalem*, etc.). Consequently, some characteristics of the basic circular model of arranging scenes were muddled or pushed into the background, where-

as others were stressed in new manners. For instance, the *Nativity of Christ* and the *Descent into Limbo* are painted in Arilje as correlates located in special niches at south and north walls of the sanctuary, as it is already mentioned. In this way the profound dogmatic, symbolic, and liturgical ties between two of the most prominent Christian feasts – Christmas and Easter – were particularly accentuated.

It is certain that in relation to the older Rascian programmes, the greatest Arilje novelty in the distribution of the scene of the Dodekaorton are the positioning of all of four scenes of the cycle on the walls and the vault of the chief part of the sanctuary. In addition to *The Nativity* and *The Descent into Limbo*, once upon a time, on the sides of the vault, there were scenes of *The Ascension* and *The Descent of the Holy Spirit* (?). It is possible to explain this kind of solution, primarily, with the desire for the accentuation of particular ideas in the programme, about which something has already been said, and also with the need for the wall surfaces of the naos to be free for some new iconographic contents, that were shifted away in older Serbian churches to the area of the narthex. The enrichment of the programme of the Arilje naos may also have been achieved thanks to the extraordinarily compartmentalised, fragmented structure of the wall surfaces, compared to the earlier Rascian churches. It permitted a larger number of compositions of reduced dimensions to be painted. This way, it was possible in the naos in Arilje to paint the cycle of the Passion of Christ and the Life of the Mother of God, which perhaps appeared for the first time in the naos of a Serbian church. According to their role and place in the programme, they represented a unique whole with the scenes of the Dodekaorton. The cycle of the Passion began in the southern choir, on the eastern side of the vault, opposite the fragmentarily preserved *Washing of Feet*, where the *Last Supper* was probably depicted, while the *Prayer in Gethsemane*, to all intents and purposes, was painted in the second zone of the southern wall of the choir. The cycle pursued its course in the area beneath the dome, connecting up directly with scenes of the Dodekaorton. Together with the now destroyed *Crucifixion*, the final part of the cycle was probably painted in the highest zone of the western bay and on the vault of the northern choir. The cycle of the Life of the Mother of God consisted of three not only thematically, but also dogmatically and liturgically connected scenes, in fact, of illustrations of three of the most important feasts of the Mother of God depicted in the western bay (*The Birth of the Blessed Virgin*, *The Presentation in the Temple* and *The Dormition*). This branching out of the cycle of the Great Feasts into auxiliary cycles in Arilje, under the influences from Byzantium, signals the beginning of a process of the more significant thematical enrichment of the programme of the naos, which was to become a feature of the Serbian churches in the XIV century.

The Standing Figures and Busts in the Naos

One of the most significant peculiarities of the Arilje wall paintings is the thematic program in the lowest zone of the naos, especially in the choirs, where an unusual assembly of saints from different categories is gathered. Jesus Christ, St. Achileos the church's patron, St. John the Baptist, and St. Nicholas of Myra (?) are painted on the east wall of the south choir. On the south wall of the choir the images of St. Antony the Great, St. Ephraim, as well as the apostles Peter and Paul are found. On the west wall are the figures of St. Emperor Constantine, St. Empress Helen, St. John Chrysostom, and the Virgin Mary with Christ. On the west wall of the north choir the images are preserved of St. Demetrius, St. George, and two St. Theodores, and on the east wall are an unidentified saintly monk, then St. Stephan the Protomartyr, and the Virgin Mediatrix. The view has been put forward that the structure of the assembly of these saints was influenced by liturgical prayers, as, for example, the prayer of the prothesis. Yet, when the contents of the cited prayers is more carefully studied and compared to the lines of the saints painted in the Arilje's choirs, some fundamental differences can be noticed. The reduced number of the saints' figures in the church of St. Achileos compared with the number of saints mentioned in the prayers presents the least problem. Of much greater significance is the fact that the line of saints shown in the choirs of Arilje was not even approximately arranged in a rather strict „liturgical order". Namely, one of the fundamental characteristics of the cited liturgical prayers, as well as the prayers which were parts of other rituals, is the classifying of the of saints in so-called „choruses" or categories and the very strict hierarchical ordering in consideration of the commemoration sequence of these saints' groups. The apostles, archiereys, martyrs, saintly monks, holy physicians and saintly women were mentioned after Christ, the Virgin Mary, the incorporeal beings (*asomatoi*) and St. John the Baptist during the extraction of the prosphoras in the rite of the prothesis, thereby strictly following a liturgical order. The same principles could also influence private prayers. On the other hand, the creators of the iconographic program in the choirs of

Arilje did not demonstrate a desire to assemble the saints in choruses consistently, nor to establish a unique hierarchy among the choruses. The images of three saintly archiereys – Achileos, Nicholas and John Chrysostom – were placed in three different parts of the south choir, while the saintly monks were painted both on the south wall of the south choir and on the east wall of the north choir. In relation to the figure of Christ, the representatives of the archiereys and monks appeared before the apostles or martyrs. Thus, it is clear that in the choirs of Arilje the principle of hierarchy in arranging the saints from east to west, which would correspond to the liturgical prayers' order, was not carried out. We can also notice that in the choirs of the Moravica cathedral there are no representatives of some choruses of saints which were mentioned in the prothesis rite, such as the saintly women, while St. Constantine and St. Helen were painted even though their commemoration in these prayers is rather rare. Consequently, it is quite certain that liturgy did not influence the selection and arrangement of the saints in the choirs of Arilje, but that the creators of the program were guided by some other principle.

First of all, it can be noticed that almost the entire lower zone of the narthex of Arilje and the west bay of the naos is occupied by rows of portraits of the family of Serbian rulers and of representatives of the autocephalous church. Therefore, the figures of martyrs, holy monks, and apostles, which were normally painted in the lowest zone of the Byzantine churches, had to be reduced in number, being limited to the most significant representatives, and were pushed into the choirs. This is the final phase of a process whose development can be traced in Serbian churches during the second half of the XIII century. In the lowest zone of Serbian churches from Sopoćani through Gradac, the number of rulers' portraits and historical scenes increased. In the west part of Arilje, which was the cathedral of the Moravica bishops, a row of portraits of Serbian archbishops (St. Sava I, St. Arsenius I, St. Sabas II, Ioannikios I, Eustathios I, Eustathios II) and local bishops (Eustathios, Gerasimos) was developed. This was attached to the row of portraits of the Nemanjićs' (St. Simeon of Serbia, Stephen the First Crowned, King Uroš I, Queen Helena), enlarged by the images of the representatives of the new generations (King Dragutin, Queen Katelina, King Milutin, Lord Vladislav, Lord Urošic). Since the church of St. Achileos was more modest in scale than Sopoćani or Gradac, out of necessity these multiplied portraits of rulers and church dignitaries almost completely occupied the lowest zone of the narthex and the west bay of the nave. Hence, the usual scheme of arranging the representations in the lowest zone of orthodox churches was considerably disturbed because the demands of the local milieu had to be respected. The developed echelons of portraits of the Serbian ruler-saints offered a testimony to the continuity of the rule and the holiness of the Nemanjićs' dynasty – the two basic principles of the Serbian mediaeval ideology of rule. On the other hand, the rows of portraits of the saintly Serbian archbishops and bishops gave firm arguments to everyone who wished to support the apology of the existence of the Serbian autochepalous church on the bases of its duration and saintly authority. The justification of the existence of that church organisation was severely challenged in the third decade of XIII century by the archbishop of Achrida, Demetrios Chomatianos, and during the 70's of the same century by the Byzantine emperor Michael VIII Palaiologos himself.

Likewise, the choice of saints in the reduced assembly of saints in the choirs was influenced primarily by Serbian traditions. For example, on the east walls of the choirs, beside the altar screen – after Jesus Christ, the Virgin and the patron-saint of the church – were painted St. Stephen the Protomartyr, protector of Serbian rulers and Serbian state, as well as St. John the Baptist and St. Nicholas. These were saints who were highly venerated in the Nemanjić family. There is no doubt that, following the desire of the founder-ruler, the prothesis and diaconicon of the Moravica cathedral were dedicated to St. Stephen the Protomartyr and to St. Nicholas. This was based on older Serbian traditions. Side chapels dedicated to at least one of these two saints can be found at Studenica, Žiča, Mileševa, Morača, Sopoćani, and Gradac. Furthermore, the representations of some saints in the south choir, primarily the figures of St. John Chrysostom and the Virgin Mary with Christ, were most likely chosen by Eusebius, the bishop of Moravica, to mark the position of his throne, which was probably placed in that part of the church. It is also important to note that on the sides of the area under the dome in Arilje, among the small number of selected saints, a total of eight holy anargyroi were depicted. On the west pair of the pillars the figures of St. Cosmas and St. Damianos are found, and on the east pair of pillars, above the altar screen, St. Panteleimon and St. Hermolaos, while the busts of St. Sampson, St, Diomedes, St. Cyrus and St. John the Physician are painted in large medallions on the lateral walls of the area. Their appearance and their number become understandable when the devotion of the church founder, the dethroned king Dragutin, toward this category of saints is taken into consideration. A proportionally large number of holy doctors were painted in Dragutin's chapel at Djudjevi Stupovi at Ras.

The images of the other saints who were celebrated in pairs (SS. Sergios and Bakchos, Floros and Lauros) or in groups (the Five Martyrs of Sebaste, SS. Menas, Viktor and Vinkentios), with their appearance and the place where they were painted, fit into the frameworks customary for the thematic programmes of the churches from the other Orthodox Christian countries.

Immediately beside the Arilje iconostasis, in the second zone of the western side of the eastern pair of pilasters, we find the busts of the two archangels – Michael and Gabriel – painted as companion pieces. Even in pre-iconoclastic art, the images of Christ the King or the Mother of God appeared as apsidal paintings of the triumphant type, with their guard of honour consisting of the two archangels. Even in that early period, it happened that the figures of the archangels were withdrawn from the apsis itself and positioned somewhere in its proximity. This practice was very common immediately after the re-establishment of the cult of icons. Then we encounter a series of representative examples such as Hagia Sophia in Constantinople, the Church of the Dormition in Nicea, the Hosios Loukas in Phocis, the Daphne monastery, and Nea Moni on Chios, where the frontward facing figures of the archangels did not constitute a unified composition with the Mother of God in the semi-calotte of the apsis, but were shifted to the vaults and arches nearer to the altar gate, or to the apses of the lateral sides of the sanctuaries. A large number of similar examples can be found in the Byzantine, Georgian or Russian art of the XI, XII and XIII centuries. The basic idea of the images of the archangels as the guard of honour beside the Mother of God or Christ in such cases, apparently, did not essentially change. The spreading of the initial apsidal images of triumph further into the space and the transformation of the iconographic into the programmatic solution led to the symbolism of the royal chamber being transferred to the entire altar area. Positioned in some Cappadocian churches or in Arilje, a step nearer to the west, close to the altar screen or on it the images of the holy archangels gave a very distinct expression to this symbolism.

Themes in the Narthex

The influence of the Serbian milieu in the formulation of the thematic programme is especially apparent in the narthex of Arilje. The compressed form of the solution known from Sopoćani is repeated in Arilje's narthex and can be seen in the choice and disposition of themes (*Sacrifice of Abraham, Tree of Jesse, Ecumenical Councils, „St. Simeon Council", the Serbian Rulers' Portraits, The Death of Bishop Merkurios,* etc.). Almost all the themes in the narthex of Arilje are based on Byzantine patterns, being characteristic for the program of this part of the church; nevertheless, their choice and disposition are typical for the Serbian environment and are carried out in such a way so as to emphasize court and church ideology. It was intended to point out the Serbian ruling family as the guardians of Orthodoxy and as true leaders of the „New Israel." The idea of the continuous, centuries-old history of orthodoxy was the basic meaningful thread which connected the paintings of the Arilje narthex into a unique programmatic entirety. This relates to the prehistory and history of the Christian religion in which the Serbian people were also included through its most prominent representatives. Christian prehistory began with the covenant established between God and the forefather Abraham and passed through the branch of the selected family tree, through the generations of righteous men, the descendants of Abraham and Isaac. This is the reason why, in the narthex of Arilje, the *Sacrifice of Abraham* was painted opposite to the *Tree of Jesse*, for it is a story about an event on the basis of which the forefather of the chosen people, having proved his faith, received from God the promise that his descendants would be greatly multiplied and that through those descendants people throughout the world would be blessed (Genesis 22:1-18). The church writers often interpret the Sacrifice of Abraham as the anticipation of the future redemption which would come through Abraham's descendant, that is Christ. When the Fruit of Salvation – Jesus Christ – was born, the Tree of righteous men of the Old Testament completely fulfilled its historical meaning. In subsequent history this permitted the keeping of orthodoxy through the defence of the purity of Christian teaching. The seven Ecumenical Councils, seven key points in that new, Christian history of struggles for the orthodoxy, were consequently represented in higher zones of the Arilje narthex. As an epilogue, they were joined by one Serbian church synod which was held under the authority of the founder of the holy Nemanjić dynasty, called the „St. Simeon Council". Although it is at the end of the story of the universal history of struggles for preservation of the true religion, the council of Nemanja was brought – by its place in the program – in ideological connection with the very beginning of that story, with the neighbour scene of the Sacrifice of Abraham. In this way Nemanja was shown as the „new Abraham", which was in harmony with not only the ideas of old Serbian writers, but also with the teachings of the holy fathers. For example, according to St. Cyril of Alexandria, „the fathers

of those nations which are born through faith" are similar to righteous Abraham, and they inherit his glory „not in Israelites by flesh, but in those pagan nations who saved themselves through faith". The ideological sphere of subjects in the Arilje narthex was completed in the lowest zone. The row of the portraits of Nemanja's descendants was painted there and „interlaced" with the image of the *Tree of Jesse* on the west wall. By connecting the portraits with the Old Testament „imperial" Tree, it was shown that the Nemanjićs could truly be considered as the leaders of the „new Chosen people".

Next to the image of the Moravica bishop, Gerasimos, on the northern wall of the narthex, is the composition of the *Death of the Bishop Merkurios*. The appearance of this scene was directly linked to the circumstance that cathedral churches also served to house the tombs of the bishops who had administered them and who deserved particular merit for them being built.

RESEARCH INTO THE ICONOGRAPHY

Scenes

In the iconography of the scenes that have survived of the Christological and Theotokological cycle in Arilje, viewed on the whole, it is impossible to see any significant preponderance of archaism or any crucial indications of solutions that would prevail in Byzantine art at the beginning of the XIV century. There can be no doubt that the appearance of extremely outdated iconographic elements, omitted in the paintings of the mature XIII century, such as the cross near Christ's feet in *The Baptism*, the omission of the archangel deacons from *The Communion of the Apostles and The Officiating Church Fathers*, or the image of the act of washing Peter the Apostle's feet (and not wiping them) in the scene of *The Washing of Feet*, were of totally negligible meaning in the Arilje scenes of the New Testament. Sometimes, as in the case of the said cross in the scene of *The Baptism*, those ancient elements took on a form of their own, acquiring new, considerably altered meanings. As a slightly less striking archaism, occurring in the iconography of the Arilje scenes, one can single out the manner in which Christ the Lamb is presented within the framework of *The Officiating Church Fathers*. First of all, by the fact that it is positioned directly on the Holy Table, and not on a discos, and also in terms of its size the Arilje *Amos* bears a closer resemblance to the examples at the end of the XII and beginning of the XIII century than to those from the second half of the XIII and the first decades of the XIV century. And the examples of this kind of archaism in the Arilje painting are extremely rare. On the other hand, nor were there any tangible traces of attempts at introducing new, or hitherto unknown, or rare iconographic details in the iconography of the Evangelical and Theotokological cycle. Among such details, one could include the livelier movements and positions of the bodies of the apostles in *The Transfiguration*, Joseph talking to the shepherd in *The Nativity*, the descent of the psychopomp, the angel directly beside Christ in *The Dormition*, the pronounced curvature of John the Baptist's torso in *The Baptism*, the arrangement and gestures of the figures in *The Betrayal by Judas* or the new typology of the landscape. It is important, nonetheless, to note that in Arilje, as a monument of the transitional phase of development in Byzantine and Serbian art, old and new solutions intermingled in one and the same scene. This is the case with the said *Baptism*, then with *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple* or *The Vision of St. Peter of Alexandria*. If, in the absence of the Holy Table in the last of the mentioned scenes, one could see a detail that illustrates a certain archaism in the Arilje scene, then another quite unusual element for the end of the XIII century could be interpreted as heralding some future solutions. Namely, In Arilje, Christ is depicted in a purple mandorla with grey concentric circles, which one would not encounter until some later compositions of *The Visions of St. Peter of Alexandria*. In any case, with their iconography, the majority of the scenes from the Arilje cycles, mainly follow those artistic and theological trends that were most common in Byzantine mural painting in the second half of the XIII century.

Contrary to views presented in scholar literature, the numbers of participants in the Arilje scenes is not increased in comparison to the number of actors in the compositions originating from a slightly earlier date. We find testimony of this in the scenes such as *The Baptism of Christ*, *The Entry into Jerusalem*, *The Road to Golgotha*, *Pilate Washes His Hands*, or *The Dormition of the Mother of God*. By the middle of the XIII century, and especially towards the end of that century, these scenes include accompanying episodes that preceded or followed the description of the principal event, as well as the figures of the minor characters. If we leave aside the appearance of the apostles in the clouds in *The Dormition of the Mother of God*, there are simply no accompanying episodes in the Arilje scenes, and the num-

ber of participants is reduced only to the most necessary ones and those actors that practically regularly depicted. A few more figures appear only in compositions, where their "large numbers" were linked to the demands of traditional iconography. These, for instance, are *The Betrayal by Judas*, *The Entry into Jerusalem* or *The Raising of Lazarus from the Dead*. However, not even in those scenes are the groups of Jews, soldiers, children or apostles more numerous than similar groups in earlier art. The reduction of the content in the compositions in Arilje to the most essential iconographic elements could have been influenced to a significant extent by the compartmentalisation of the surfaces of the wall foreseen for painting the scenes and the artist's refusal to abandon his monumental conception of the picture. But, the role of these factors were not always the deciding ones.

The fragmentariness and the unsuitable shape of the walls, however, played the key role in forming the extraordinary iconography of the scenes like *Pilate Washes His Hands* located on a narrow sickle-like surface encircled by the double arches beneath the dome. The perforation of the western wall of the narthex by the openings for the doors and windows, distributed along its vertical axis, had an essential influence on the deformation of the iconographic scheme of the *Tree of Jesse* in Arilje. Iconographic curiosities of a different origin can be noted in scenes such as *The Communion of the Apostles* with Judas depicted at the head of the group of Christ's disciples, to whom the Lord Jesus was giving Holy Communion. Distinct among the other apostles because of the absence of a nimbus around his head, Judas appears in the *Holy Communion* so as to stress the historical dimension of the institution of the Eucharist. The easily explained curiosity in *The Officiating Church Fathers* is the appearance of the patron of the Arilje church, St. Achileos of Larissa, depicted on the southern side of the conche of the apsis, behind St. John Chrysostom and St. Athanasios the Great. In medieval times, St. Achileos only acquired this venerable place in the procession of the serving hierarchs in the areas of Prespa, Ohrid, Kastoria and Meteora, that is to say, in the areas central to his cult.

A particular aspect of the iconographic peculiarities was expressed in a certain number of Arilje scenes of the Christological-Theotokological cycle through the emphasis of details bearing the spirit of a kind of realistic humanism. In *The Nativity*, the exhausted Mother of God is lying on her side, her head leaning on her right hand, her left arm extending along her body and wound in a maforion. Here is one of the most striking types of the Virgin Mary exhausted from childbirth. The human nature and sensitivity of the new-born baby are emphasised in the scene of bathing, in which the woman who holds the helpless infant, lying on a napkin, carefully checks the warmth of the water in the bathtub. Like a true newborn, the little Jesus cannot control his neck muscles, so his head is falling backwards. The scene of *The Presentation in the Temple* depicts the little Jesus as a timid child who wants to push the old Simeon away and is leaning towards his mother, trying to reach her with his right arm extending towards her. In the scene of *The Baptism*, Christ's human nature is highlighted by means of the quite extraordinary appearance of chest hair. The tendency of the Arilje painter, in describing the events relating to Christ and his Mother, to select those models from the Byzantine iconographic treasury that show in the most convincing manner the state of the human spirit and body, in the scene of *The Birth of the Blessed Virgin* is observed with exceptional clarity in the portrayal of an exhausted woman, who has just come out of childbirth. The motive of the exhausted St. Anne, lying in bed, a favourite among the painters who developed under the influence of the Thessalonikan artistic circles, is joined in Arilje by the description of the meal of the Blessed Virgin's mother. St. Anne begins eating in order to restore her failing strength. In contrast to this, in *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, St. Anne expressed with her gesture the discreet warmth of parental love, because she caresses with both palms of her hands her little girl who with raised arms is approaching Zechariah, the priest. On the other hand, the divine and mystical nature of Christ is expressed in some Arilje scenes by emphasising the purple coloured mandorla with concentric ellipses with tones of light grey. We encounter them in *The Dormition of the Mother of God*, *The Vision of St. Peter of Alexandria*, in the donor's composition, and *The Vision of the Prophet Ezekiel* from *The Tree of Jesse*.

The Arilje painters did not always keep to the scriptural sources for the scenes they were painting. In the cycle Abraham's Sacrifice, in a couple of places they deviated from the biblical description of events (I Moses, 22: 1-9). Sometimes, these deviations from the textual sources occurred under the influence of earlier iconographic models. That is the case, largely, in the last two scenes from the Life of St. Nicholas. They are depicted as to successive episodes of the same story, although it involves sequences from two completely different miracles the saint performed.

Serbian historical scenes, like *The Council of St. Simeon Nemanja* or *The Death of the Bishop Merkurios of Arilje* were created mainly on the basis of iconographic models taken over from the rich treasury of Byzantine art. Meanwhile, the consideration of the iconography and the inscriptions that accompany the scene of *The Council of St. Simeon* show that this scene was not intended to condemn some strictly defined religious group, but clearly was intoned ideologically to exalt the Serbian rulers as the defenders of the true faith.

Individual Figures

Over 140 separate figures of Christ, the Mother of God, the archangels and saints, and Serbian historical portraits, in the form of standing figures, semi-figures or busts have been preserved on the walls of the Church of St. Achileos in Arilje. They mainly consist of the usual images of the Saviour, his Mother, the angels, the Evangelists, the Apostles, the prophets, holy monks, hierarchs, saintly rulers, doctors and numerous martyrs. Nevertheless, there are also figures, whose iconography draws particular attention. It has already been mentioned that in the tambour of the Arilje dome, six personages are depicted in the robes of Old Testament high-priests. The series of figures of archpriests developed in this way was created by introducing among the hierarchs a certain number of characters who had not been depicted in the robes of archpriests before the end of the XIII century. According to biblical scripture, those personages had only an indirect or no connection whatsoever with the priesthood, but in Orthodox Christian liturgical practice, some of them, like Hur, for instance, were emphasised as the priests of God on an equal footing with Aaron. Particular importance is attached to the fact that at the end of the XIII century, in Byzantine mural painting, and here too in Arilje, such an important prophet as Moses was introduced among the archpriests and painted in the robes of an archpriest. The increase in the number and significance of the figures of the high-priests of the Old Testament in the painting programmes, resulted in some other, similarly interesting changes in the iconography of these characters. Artists began paying more attention to figures of archpriests and demonstrated the tendency to introduce different characteristics among these series that they expanded, to avoid monotony. From the close of the XIII century onwards, Old Testament archpriests were almost regularly painted with recognisable "personal" attributes in their hands (the *stamnos* and a rod are Aron's, Tablets Moses', a horn is Samuel's, a basket with loaves of bread is Melchizedek's), while in older art they were most often represented with "general" attributes of priests – a censer and an pyxis.

In Arilje, as well as in some other endowments of the Serbian rulers and their relatives painted during the XIII century, emphasis was laid on the figures of the holy warriors, not only with their numbers and place in the programme but also with a rather unusual iconography. Instead of the classic military accoutrements, such as armour, shields and helmets, the holy warriors are portrayed in the ancient robes of noblemen, cloaked in a chlamys. Only some discreetly shown detail of military equipment or a piece of weaponry led to the conclusion that here one was dealing with a warrior saint. The described iconography of the holy warriors is linked with the pre-iconoclastic epoch, when the type of saintly warrior depicted in the robes of high-ranking palace dignitaries, holding the cross of martyrdom in their hands, experienced great popularity. This kind of iconography of the holy warriors was not entirely forgotten in the post-iconoclastic period, either. Then, the ancient type was modified by introducing selected military attributes. However, in middle-Byzantine and post-Byzantine art, images of the holy warriors wearing armour and chain mail, holding shields and various weapons in their hands were far more popular. The true reasons why the Nemanjić dynasty was connected with the ancient iconographic type of the holy warrior-nobleman or warrior-martyr, have still not been sufficiently clarified.

In keeping with the customary and specific Serbian traditions, there are two figures of St. Stephen the First Martyr, in Arilje. Both of them show St. Stephen wearing the robes of the ancient teachers – the chyton and himation – giving a blessing with his right hand, and holding a scroll in his left hand. This kind of iconography of the Protomartyr originated in the art of the Early Christian period and prevailed right until the VIII century. In later times, when St. Stephen, like other holy deacons, was portrayed in contemporary deacon's vestments, it was subdued to a large extent and survived primarily in the art of Constantinople. Portrayed in ancient robes, in middle-Byzantine art St. Stephen becomes distinguishable as one of the 70 apostles, as a prophet and the Protomartyr for the Christian faith. Given that the apostolic iconography of First Martyr images left rather faint traces in the monuments of the Byzantine world outside Constantinople, it is clear that the special efforts and concern of the Serbian donors deserve credit for its appearance in the Serbian environment at the beginning of the XIII century and, later, its great popularity. Thus, in the churches of Serbia, an ancient iconographic model experienced a veritable renaissance in the Late Byzantine period. This is easy to understand if we know that St. Stephen was considered to be the patron saint of the Serbian medieval state and rulers, that his cult in the Serbian lands was deeply revered and that accordingly, *ktetores* and artists paid a great deal of attention to portraying him.

The cult of the patron of the Arilje church, St. Achileos of Larissa, are extolled by all of four of his portraits in prominent positions on the walls of the Moravica cathedral, and distributed in all the key areas of the church,

from the altar apsis, the naos and narthex, to the lunettes on the western façade. These images of the saint have almost identical facial features. They show an elderly hierarch with short grey hair. We recognise very similar iconographic traits on the images of the saint from Larissa in some older Serbian churches, such as Studenica and Mileševa, which indicates that the iconography of St. Achileos was well-known in the Serbian environment and established much earlier than when the Arilje church was decorated. There is no doubt that the revering of St. Achileos on Serbian soil was encouraged from Prespa, that is to say, Ohrid, which had jurisdiction over the episcopacies in the Nemanjić state. It is also quite clear that the establishment of the autocephalous Serbian church led to the gradual decline in the importance of that cult.

The interesting figure of St. John the Baptist on the eastern wall of the southern choir is of particular importance in examining the iconography of the Arilje painting. The saint is presented as a half-naked hermit, cloaked in a himation, with outspread wings on his back, holding his cut off head in a golden bowl. Besides the head, the sign of his martyrdom, St. John holds a scroll in his left hand with the text of the *Stichera sung at the Lite of Vespers* in memory of his beheading, while with his right hand raised to his breast he is giving a blessing. It was established that this kind of iconography of John the Baptist came into being under the influence of different theological texts, inspired by the prophecy of Malachi (Mal. 3:1), and of the gospels by Matthew (Matt. 11:10), Mark (Mk. 1:2) and Luke (Lk. 7: 27). These primarily pertain to sermons and hymns in which the saint is described as a prophet, an angel, an apostle and martyr, just as in the stichera quoted on the scroll of Christ's Forerunner in Arilje. The complete formulation of the image of St. John the Baptist with wings, as a kephalophoros, and its appearance in Byzantine art can be followed only from the end of the XIII century. The Arilje example belongs to the earliest known manifestations of this new iconography of John the Baptist and testifies to the profound insight of the artist of the Moravica cathedral in the ideological trends in the art of that period.

The emphasis of the personal attributes of the saints and a thorough iconographic definition of the image of St. John the Baptist should not be viewed as an isolated phenomenon in the painting of the Moravica cathedral. In considering the iconography of the Old Testament hierarchs, it also emerged that from the end of the XIII century, the most important hierarchs were regularly singled out as a separate group of holy men, by their robes, and that a distinction was made within the group itself with personal, till then often unknown, attributes. It is well known that this definition of the saints by personal attributes or the attributes of broader groups of saints, as well as other aspects of iconographic characterisation were by no means uncommon in the Byzantine art of earlier epochs. In a number of monuments, dating from the end of the XIII century and beginning of the XIV century, the said practice with deep roots in tradition, however, experienced a much more regular application. Thus, in the decoration of Arilje, apart from St. John Kephalophoros and the Old Testament hierarchs, with their already more or less customary attributes and personal iconographic markings, many other saints were depicted. The Arilje painters, for instance, do not miss the opportunity to place a sickle in the hand of the Prophet Zechariah the Younger, as a symbol of his prophetic vision. According to the writings of his prophecies (Zech. 5, 1-4), Zechariah saw a flying book, in fact a scroll which was folded in the shape of a sickle. This prophet, therefore, is mentioned in the liturgical texts as the Sickle-Seer, and in paintings he appears with a sickle as an attribute. However, it was not until Late Byzantine art that it would become common for the prophet Zechariah to be portrayed with a sickle above his head or in his hands. The figures of the saints, Sergios and Bakchos, were painted in the cathedral of Moravica with their ancient and recognisable attributes, necklaces and batons, while the images of St. Spyridon and St. Cyril of Alexandria were designated by their specific caps. Two of the Five Martyrs of Sebaste – St. Eustratios and St. Mardarios – were distinguished from the other saints by the characteristic cloak and the scroll in the hand of the first, and the specific clothing and hat on the head of the other. The painters gave Peter the Apostle a sheaf of scrolls, and painted St. Paul with a codex with a characteristic, ornate binding, and portrayed St. John Chrysostom holding the cross of an archpriest, etc. Faithful to ancient Byzantine traditions, the Arilje painters carefully paid attention to giving the saints from different categories the recognisable markings of their vocation or rank, even when they did not paint them with their personal attributes. The Arilje painters were, for the most part, also careful when saints were to be depicted with the canonised features of their faces. It is probable, therefore, that the scribes who wrote the Serbian inscriptions, and not the painters, confused the images of SS. Sampson and Diomedes.

In the naos and the narthex, two spatially separated groups of Serbian historical portraits constitute two fairly diverse entities with different iconographic features. In the naos, the painters and their ideological sponsors still adhered to the old and well known solutions in presenting the series of portraits cultivated in Serbian art from Stu-

denica to Dragutin's chapel in Djudjevi Stupovi. The rulers who took monastic vows were painted in the naos in Arilje as they set out half-turned and bowed in prayer in a procession towards the image of the Saviour on the south-western pilaster. The portraits of the ruler-patrons and their descendents in the narthex indicate, on the other hand, a quite novel iconography in the pictures of the Serbian rulers, which would become customary in the XIV century, and was only intimated in some Serbian monuments in the last quarter of the XIII century. The kings, Milutin and Dragutin, wearing contemporary Byzantine imperial robes, are standing on *suppedia* completely facing the observer, while blessing them from a segment of heaven, is Christ, shown as a bust of reduced dimensions. This essentially Byzantine royal iconography was characteristic, primarily, of the dual portraits of co-rulers. The models of representative Byzantine royal paintings also left traces in the compositions of the donors' wives and children. The unusual cloak of Dragutin's wife Ketelina, the daughter of the Hungarian king, Stefan V, however, has its origins, apparently, in the royal and sacerdotal fashion of the western Christian world.

EXAMINING THE ARTISTIC FEATURES

The Structure and Elements of the Paintings

Composition

Among the changes that came about in the conception of the picture compared to the mature, classical creativity of the monumental style, ultimately accomplished in all its beauty in Sopoćani, in Arilje, one distinguishes novelties in the treatment of the composition. At a first glimpse, almost imperceptible, they appear as rather essential after more careful observation. First of all, one notes that the colour has lost its quality as one of the crucial pillars of the compositional structure of the painting and that it is now of secondary importance. In Arilje, the arrangement of the composition is relegated to some other pictorial elements. In this process, formerly, the uncontested principles of symmetry, balance and the powerful, ceremonial peace of the compositions were often destroyed. The over-emphasised diagonals and the pungent motion of mass, the conflict of light and shadow, subdued tones of the anti-classical and the different gradations of restlessness, insinuate themselves into the structure of the Arilje compositions in keeping with the nature of the theme and orientations of the individual personalities of the painters, in order to create the basis for building an artistic vision that became fairly removed from its monumental and epic beginnings. The persistent repetition of the somewhat altered position of the chief protagonist can quite vividly indicate the nature of those changes. He is suppressed from the focal point of the composition and is shifted more or less to the left side, which required the establishment of a new, more dynamic balance of mass, giving the impression of almost unconcealed restlessness. But, it was not only the principles and spirit of the composition that changed, but certain compositional elements that had been neglected till then gained new importance, such as light, for instance. In the case of most scenes, it is subordinated to the demand for emphasising the ideological focus of the picture and creating the visual unity of the whole of the scene. In *The Communion of the Apostles*, *The Dormition of the Mother of God*, or *The Betrayal by Judas*, like on a stage, the spotlight radiates from the central point of the composition, pointing to the core of the story. Some other scenes, like *The Nativity*, *The Presentation of Christ in the Temple*, *The Baptism*, or *Abraham's Sacrifice*, are dominated by a striking clash of light and shade. Powerful beams of light even seem to fall from the side, or appear from various directions, building a very rhythmic, rather diffuse, and exciting artistic structure.

In a number of scenes of the Great Feasts, this new sensibility in formulating a composition is a little more discreet, only to reveal itself more clearly in some detail, such as the dramatic movements and leaps of the apostles in *The Transfiguration* or a diagonally extending stairway, the slanting roof of a building or the curiously slanting figure of St. Simeon in the scene of *The Presentation of Jesus Christ in the Temple*. It is not surprising therefore, that in scenes of highly dramatic content, such as *The Betrayal by Judas*, the painters of the Moravica cathedral took the opportunity to express their sensibility and aesthetic principles more boldly. An underlying restlessness and subdued movement evident in the majority of the remaining compositions, explodes in full force in *The Betrayal*. On the other hand, if the theme itself required it, the Arilje painters knew very well how to convey an atmosphere of ceremonial peace by means of balancing the horizontals and verticals in the compositions, as in the case of the scene of *The Dormition of the Mother of God*.

Painted Architecture

A rather changeable attitude of the Arilje painters is noted also in relation to painted architecture, which in Byzantine art had already taken on increasingly complex tasks from the middle of the XIII century. Intended primarily to create the setting for a scene, painted architecture in the said period was actively involved in determining the depth of the space, balancing the mass and creating accents in the composition of the picture. Well-versed in those achievements, the painters of the Moravica cathedral did not, however, express any wish to promote or develop them in keeping with the demands of the contemporary quests in stylistic research. Moreover, they sometimes lagged behind the solutions achieved in some older monuments, like Sopoćani, which they obviously emulated (*The Dormition*). One rarely sees a developed painted architecture, applying more complex projected systems, for instance, near the figures of the Evangelists in the pendentives, or *The Nativity* and *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*. In the painted architecture in those compositions, inverse perspective and perspective with normal converging lines are placed alongside of each other rather successfully. Yet, sometimes the projectional lines overlapped each other and created the effect of unexpected intrusions of the architectonic forms.

Landscape

Landscape was given a somewhat more important role than painted architecture in the Arilje scenes. It did not only signify a natural setting for the dramatic action but also played an active part in formulating the composition, creating a dynamic balance in the extending of mass and stressing the general movement within the picture itself (*The Baptism, The Betrayal by Judas, The Road to Golgotha, Abraham's Sacrifice*). Precisely because of those complex tasks it had taken on, landscape in Arilje largely digressed from the ordinary natural forms and took on the appearance of some fantastic setting, which was otherwise not such a rare occurrence in Byzantine art. As a basic element, there regularly appear fairly plastically depicted rocky cliffs of an intensely broken, indeed rugged design. However, landscape in the Arilje frescoes did not have any special importance in deepening the space and separating the planes. It is slightly more evident only in *The Nativity of Christ*.

The Figure

The human figure, nevertheless, had a crucial role in formulating Byzantine religious painting. As the bearer of the dramatic action and the interpreter of the subject-matter of the story, highlighted in the foreground, as a rule, the figure also represented the key element of the composition around which the architectonics were organised of the entire artistic work. The pillar of the composition in Arilje was usually the figure of the main protagonist in the event, whose posture and movements were often very complex and well studied in terms of the design. In *The Betrayal by Judas, The Road to Golgotha, The Entry into Jerusalem*, and in the central and final scenes of the cycle *Abraham's Sacrifice*, the movements of the head and the body of the chief actor move in opposite directions, whereby the left and the right side of the composition were dramatically and psychologically linked. Sometimes, such a solution was transferred to the other more important participants in the scene, as well, for example in *Pilate Washes His Hands, The Presentation of Christ in the Temple, The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, or in the scene of *St. Nicholas Saves Three Men from Death*. It was not unusual, by means of skilful drawing, for the posture of the bodies, as well as the movements of the arms and legs of the figures, to be mutually intertwined in very interesting and harmoniously composed groups. These groups are created, for instance, of the midwives and water-carrying girls in the *Birth of the Blessed Virgin*, then Christ, Judas and the assailants closest to the Saviour in *The Betrayal*, Balaam and the angel in *The Tree of Jesse* or Abraham and Isaac in *Abraham's Sacrifice*. Quite similar arabesques in design were also known to proceed from the confrontation of the human figure with elements of the landscape or painted architecture in the composition, in which the Arilje painters demonstrated an enviable skill (*Abraham's Sacrifice, The Road to Golgotha, The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, etc.)

The proportions and pictorial treatment of the figures as independent units in the Arilje frescoes were not quite uniform. Nonetheless, slim, elongated figures predominate. They usually move about the scene swiftly, making distinct gestures and movements that vary in their emotional charge and force. Without much spontaneity, sometimes even rigid or feigned, those movements can be permeated by anxiety or violence (*The Betrayal by Judas, Pilate Washes His Hands, Abraham's Sacrifice*), signs of fatigue and torment (of women after childbirth in *The Nativ-*

ity and in *The Birth of the Blessed Virgin*), or ceremonial awe (*The Dormition*, *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, *The Communion of the Apostles*). They can express parental tenderness (Anne embracing the little Mary in *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*), surprise and modesty (*The Annunciation*), or be completely calm and quiet (the three generals imprisoned in the dungeon, from the Life of St. Nicholas). The movements and gestures of the figures have taken on practically all the dramatic emotion, because as a rule, not even the least mimicry or expressions of feelings appear on the faces of the actors. Apart from the beautiful, classicist refinement of the figures of young and old people (the archangel Gabriel from *The Annunciation*, the archangel Michael near the entrance to the naos, the prophets Solomon and David, the Blessed Virgin with Christ in the southern choir, etc.), the Arilje frescoes also included striking, expressive and non-classical, even very ugly faces, usually depicted in a deformed profile (*The Nativity*, *The Betrayal by Judas*, *The Birth of Our Lady*, *The Entry into Jerusalem*). This fairly frequent use of profiles and extremely ugly faces became characteristic of the art of the Thessalonikan hinterland at the very end of the XIII and beginning of the XIV century, although they were not entirely unknown in Byzantine art in the preceding centuries.

The Means of Describing Form

Colour

By abandoning the principles of colouristic composition in the sense of a premeditated and consistently implemented system of distributing the tones, the Arilje painters as we have already said, gave colour the role of a subordinate element in the painting. Its role now was merely to describe the reality of the world as it was presented and to bring some liveliness to the picture, indeed, to create pictorial effects. In this process, the choice of colours was fairly narrow, so that simplified relations of blue, red and green tones dominated the composition, along with nuances of ochre and dove-grey. Although the results of the latest cleaning of the damaged Arilje frescoes lead to certain moderations in the overly strict evaluations regarding the harmony and purity of those tones, basically, one cannot deny the frequent observation about them being rather crude, lacking clarity and nuances. The colours most often, though not always, were arranged so that their lack of harmony was compensated in the contrast of light and shade. The general palette of colours also changed significantly compared to the Serbian monuments of fresco painting from the previous period due to completely abandoning the use of a golden or ochre background. The appearance of a dark blue, almost black base in the Arilje compositions and individual images of saints had a fundamental influence on strengthening the contrast of light and dark surfaces and the domination of a considerably darker, colder and definitely more sombre general tone. As dark colours commonly prevailed in the robes of the painted figures, a white line was used to distinguish them from the background, so as to delineate the contours and define shapes more clearly.

Colour in the Moravica cathedral did not only lose its role in building the structure of the composition, but its significance was also suppressed in defining the volume of forms in the picture. In modeling the faces, the Arilje painters used colour in two different ways, but they always gave precedence to its tonic values over the colouristic ones. In the higher zones of the church, particularly in the scenes and on the figures of the prophets, the plastics of the faces and the uncovered parts of the body were circumscribed by means of sudden transitions of the dark green shades, intensified by brown tones, into light ochre, and white for the most radiant parts, but with a very painstaking usage of thin red and reddish brown lines. The impressive contrast of light and shade, in other words "powerful stage lighting" that simultaneously defines and negates volume, is often present in the drapes or landscape, whose relief surges forth from a rather robust contrast of light and dark tones (*The Nativity of Christ*, *The Communion of the Apostles*, *The Baptism*, *The Entry into Jerusalem*). This method of work, relying on broad strokes of the brush to apply the different tones or colour next to each other almost without any gradation at all, was based on the manner of colouristic modulation from the mid-century. However, by suppressing colour as such and placing the accent on the light value in the foreground, a fundamental change came about in the nature of the picture, producing a novel and interesting result. In painting the individual figures of the saints, especially those in the lower zones, the Arilje artists applied a different method of work and opted for a polished modeling of the faces. The contrasts of light and shade were expressed in a tranquil manner, here, and the transitions from the green and

brown of the shadowy sections of the face to those lighted up by pale ochre were performed much more gradually. The careful, successive motions of the brush almost merge together, modeling the rounded volumes of the face, giving the effect of a fully plastic and classical balance.

The Drawing

The difference in the use of colour and treatment in the relation of the illuminated and dark surfaces, observed between the art in the upper and lower zones of the Arilje church, also entailed an accentuated diversity in the drawing. The low colouristic range and not very diversified application of colour tones imposed the need for the more intense participation of drawing in delineating the shapes on all the Arilje frescoes. However, in the higher zones, especially in the scenes of the Christological-Theotokological cycle, the drawing acquires a much more significant role because apart from the contrasts of light and shade, it becomes the essential bearer of expression in the picture (the prophets in the tambour and arches beneath the dome, *The Nativity of Christ*, *The Baptism*, *The Betrayal by Judas*, *The Birth of the Blessed Virgin*, *Abraham's Sacrifice*, etc.) Swiftly performed, full of dynamism and an expressive charge, it gives the elements their distinct shape, contorting them and triggering them into motion, to diversify the moods and change the overall atmosphere of the painting. It highlights the diagonals and the restless silhouettes of the landscape, the fragmented and whirling folds in the drapes, just as it does with the curved and straining posture and movement of the figures. This sort of drawing sculpts the striking and often unclassical physiognomies of the actors with paroxysmal and anxious expressions, and the tussled, sparkling hair on their heads or beards. It is in this domain of such committed, and prime expressive means of the drawing that the most obvious breakaway is accomplished with the artistic academism of the third quarter of the XIII century, in other words, a fundamental, creative breakthrough in the Arilje painting. Nevertheless, one should note that the expressiveness of the drawing in the Arilje frescoes does not appear to completely negate classical expression, but to manneristically transform it. In the figures of the saints, mostly those in the lowest zone, and in the portraits, one notices the considerably more conventional role of the drawing. The calm and refined line has been given the task in those images, patiently and in detail to delineate the shapes, defining them in their canonical regularity and fullness. Capable of infusing the realistic with the idealistic and the classical with the expressive, in some of their most successful pictures the painters demonstrated great mastery in creating a refined and unobtrusive network of subtle, highly sensitive, but variated lines. The portraits of the Bishop Eusebius and the Serbian kings, Milutin and Dragutin, or the image of the archangel Michael in the narthex are masterpieces produced thanks to this very procedure. A more imposing and dynamic drawing can be observed in the picture of Christ on the southwestern pilaster in the naos, especially in the drapes of his himation. There, besides a striking contrast of light and shade, it reveals in the lowest zone that restless spirit in drawing that is to be seen in the higher areas of the church. In some renderings, the drawing has digressed to a greater extent from functional moderation, and ended in an autonomous, almost Comnenic arabesque, as in the case of the figures of some older saints, for instance the faces of St. Achileos or St. Paul in the southern choir.

The Decorative System of the Whole

Although they endeavoured to keep to a uniform manner of working, which can be also seen in the prearranged choice of the artistic means they used on the one hand in the higher, and on the other, in the ground floor zone, the painters of the endowment of King Dragutin, did not succeed in full. Before the strict analytical eyes of present-day researchers, the differences become particularly clear. In its architectonic setting, that is, in the extremely elongated and spatially fragmented interior of the Rascian building, it was not easy to distinguish many of the said differences, however, and the evident diversity in the artistic approach was subjected to a certain system. So, it would not have been advisable to characterise it as inhomogeneous in the sphere of style. The leading Arilje painters mainly functioned within the perimeters of similar stylistic orientations, in which certain variations of sensibility, a slightly differing approach to the problem of form, and a variety regarding dimensions and proportions coincided. Among other things, some special, secondary elements contributed to the harmonisation and formal assembly of the entire ensemble of paintings into a connected and unified whole. Apart from normal efforts to unify the colours and symmetrically distribute the compositions and figures, the painters paid special attention to the extraordinarily developed and unique system of ornamental friezes and borders. Wide and highly emphasised, against

a white background, the ornamental friezes with carefully painted vines covered all the reinforcing elements at the joints of the walls, all the arcades along the walls, the corbel frieze and the interior of the window openings. Through the preponderance of the vertical, this carefully performed decorative system stresses the unusual compartmentalisation and elongation of the architectonic structure of the Moravica cathedral, guiding the eyes of the observer to the heights and unifying the higher with the lower zones. On the other hand, the extension of the imposing ornamental band of the corbel frieze through the depths of the space, indeed around the interior of the church, contributed to the visual unity of the architectonically, extremely compartmentalised, spatial units of the naos. Owing to all this, one should conclude that in the times when it was not affected by any damage, the Arilje painting showed itself to be a truly well-planned decorative whole that moderated all the differences, which have been so often emphasised, in the artistic procedures of its painters.

The Painters, their Models and Achievements

Nearly all those who have done research on the painting of the Moravica cathedral agree on the fact that this was the work of two master craftsmen and one rather poor artist, assisted perhaps by some apprentices. In our view, the first of the leading Arilje artists, the stricter in modeling, more expressive and inclined to deformations, that is, the use of more vivid colours, painted the scenes of the Great Feasts in the altar, of which the best preserved is *The Nativity of Christ*, then the minor prophets in the tambour, nearly all the compositions on the western and northern sides of the area beneath the dome, including *The Transfiguration*, *Raising Lazarus from the Dead*, *The Entry into Jerusalem* and the images of several prophets and saints near them (Jeremiah, Elijah, Elisha, SS. Kyros and John, etc) as well as *The Birth* and *The Presentation of the Blessed Virgin* in the Temple in the western bay. The other, one could say best painter in the Arilje group of artists was considerably more prudent and inclined to a classical expression. He is recognisable by the softer modeling, calmer and more careful drawing, and a slightly more refined colour range and the use more of light green and dove grey. He painted the pendentives, the eastern and southern sides of the area beneath the dome with the scenes of *The Preseentation of Christ in the Temple*, *The Baptism*, *The Betrayal by Judas*, *The Road to Golgotha*, *The Annunciation* and the figures of several prophets (Solomon, David, Isaiah, Ezekiel) and the saints in the surroundings, then *The Dormition of the Mother of God*, the majority of the figures and portraits in the lowest zone, as well as the most important scenes in the narthex – *Abraham's Sacrifice*, the donor's portraits, parts of *The Tree of Jesse* and *The Ecumenical Councils*. The artist less gifted than these other two was a painter to whom they entrusted the least obvious parts of the wall paintings in diaconicon in the high zones of the poorly lit narthex, where his work is recognisable by the figures from several *Ecumenical Councils*.

The Arilje painters largely relied on the experience of the mature phase of Byzantine monumental art from the third quarter of the XIII century, with the special attention paid to it in Serbia. In this process, one should stress that researchers have already concluded quite justifiably that mural painting from the last decades of the great century of Serbian art opted for the trends indicated in the *parekklesia* erected beside the Sopoćani narthex. Through the art of Gradac, Bogdašić, Dragutin's Chapel in Djudjevi Stupovi and the Church of St. Peter near Ras, right until Arilje, one can thus follow the process of the gradual disintegration and re-arrangement of the values that constitute the foundations of the magnificent art of the naos and the narthex of Sopoćani. Attempts, through the infusion of a new sensibility and by using slightly different pictorial means, to respond to the demands of the coming epoch did not lead to solutions in these monuments that would spark of the creation of some new style. There can be no mention whatsoever of results that would herald more clearly the painting of the mature Renaissance of the Palaiologoi. In Arilje itself, however, where experimenting with the dramatic contrasts of light and shade had gone the farthest and where the expressive possibilities of the drawing had been probed most thoroughly in some compositions, and where scenes were dominated by the movement of unusually elongated figures depicted in profile, one can speak of elements of a unique artistic expression, indeed of a separate, *manneristic* phase of a great style. It would not be justified to explain away the difference between the artwork in Arilje and that of Sopoćani with the inability of the younger artists to understand and keep abreast of the source models. The Arilje painters, regardless of their much more modest artistic capabilities, consciously introduced certain changes within the scope of concepts typical of the art of the great teachers. The supreme idea of the Arilje artists was not classical, nor even a classicist quest for beauty of shape or balance of form. Therefore, neither can they be understood as pseudo-classicists or failed classicists. Consciously and with quite visible effort those painters strived to make their paint-

ing in its ultimate expression communicate in a different manner, much more spontaneously, in a more committed and resounding way. For the most part they accomplished this, with the help of distortion, restless rhythms, a certain imbalance and the impression of general movements. That such an artistic approach was truly the fruit of a thoroughly premeditated choice is demonstrated, in its own way, by the ability of the best Arilje painter to bring the typology, expression and workmanship of individual figures as closely as possible to the classical ideals, in keeping with the requirements of the theme.

The process of gradual disintegration and attempts to transform of the values of the monumental or „plastic" style in the final decades of the XIII century, can be observed across a fairly broad area of the Orthodox Christian world. One of the most significant springwells of that process, it would seem, was the second city of the Byzantine empire – Thessalonike, with which the Arilje painters are connected on the basis of the acronym of Thessalonikan origin (ΜΑΡΠΟΥ), inscribed in the northern window of the western bay in the naos. Parallel to the progressive art workshops that had already made fundamental progress at the end of the XIII and beginning of the XIV century towards accepting the conception of the Palaiologan Renaissance style, in Thessalonike and its hinterland, undoubtedly, groups of painters, who were far more attached to tradition, were at work. The activities of these painters, of varying degrees of skill, can be followed in the paintings of geographically rather distant monuments, from Attica and Macedonia, to Serbia. Certain similarities with the Arilje frescoes, as earlier research workers clearly observed, evoke some sections of the ensembles of paintings in churches such as Panagia Kubelidika in Kastoria, the Omorphe Ekklesia near Athens, St. Demetrios of Katsouris and the Kokine Ekklesia near Arta, Panagia Paregoretissa in Arta, or St. Nicholas in Varoš near Prilep. Since one cannot speak of real stylistic analogies here, the work of the artist who painted the central bay of the southern side chapel of the Athens Omorphe Ekklesia, and of the mosaic artist who produced the figures of the prophets in the dome of the Panagia Paregoretissa in Arta bear a striking resemblance in terms of expression and the manner of workmanship to the best (the second) Arilje painter. The best painter in Arilje is fairly close to the painter of a large number of figures of saints in the northern and southern wing of the transept in Protaton, as well as the creators of some icons. In the first place, one should mention the icon of St. Nicholas from the Church of the Panagia Gorgoepikos in Beroia, painted sometime around the year 1300. On the icon from Berroia, however, one can also find similarities with the first, slightly less able painter of the Moravica cathedral church.

The works of the Arilje painters and kindred artists testify to a fairly common trend of stylistic transformation among conceptions of monumental painting from the mid-XIII century. Even though they endeavoured to overcome the accumulated contradictions within their art that was already caught up in crisis, sometimes creating highly valuable works, as opposed to the painters of the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid or the Protaton monastery, they were incapable or did not wish to take the path that unequivocally led towards establishing the artistic values of the so-called Renaissance of the Palaiologoi. For the same reasons, the painting in Arilje, regardless of its being produced in a spirit of change, and in some solutions intimating the predomination of new artistic principles, it nevertheless only closes the developmental arc of Byzantine and Serbian monumental art of the XIII century.

THE PAINTING OF THE EXONARTHEX

The attempt to date the quite modest remains of the mural painting in the external narthex poses a particular problem. Based on the fact that one does not see this part of the building, which was attached later, in the donor's model in the hands of King Dragutin, the conclusion may be drawn that it was built and decorated with frescoes after the decoration of the older part of the church (1295-1297). Several other observations confirm this conclusion. Hence, on the western façade of the church-model the donor holds in his hands, one perceives a large arc, which the painters could see only before the attachment of the exonarthex. The significant abbreviations and deformations of the painting programme in the lowest zone of the naos and narthex definitely would not have occurred, had the painters had the expanses of wall surface in the exonarthex at their disposal. The iconographic and stylistic analysis of the extremely damaged bust of Christ the Saviour on the lunette above the southern entrance into the exonarthex also indicate that this was not the work of the painters of the main part of the church. According to its artistic features, the Saviour's bust could have been produced sometime in the second or third decade of the XIV century, if not even later.

CONCLUSION

The formation of the complex painting assemblage in the church of St. Achileos in Arilje, which sprang from the soil of a great epoch in Serbian art, was influenced by a considerable number of factors. Produced at the end of the XIII century, the painting of the Moravica cathedral shows itself to be, primarily, the offshoot of one of the transitional epochs in the development of Byzantine and Serbian art, in which traditional achievements were slowly dying out and, and, generaly speaking, there were few tangible signs of any new ones. Apart from the quite distinct and understandable influences of the epoch, the cathedral's purpose and the dedication of the church to St. Achileos of Larissa played an important part in formulating the painting ensemble of the Arilje church. The circumstance that this was a Nemanjić royal endowment had a far greater influence on the peculiarities of the Arilje painting. The closest reflection of the Serbian royal ideology, that is, the principles of the Serbian court were to be found in the lowest zone of frescoes in the naos and the narthex. As the donor, King Dragutin, it seems, left his own personal stamp in the Arilje wall painting. On the other hand, probably coming from Thessalonike, the painters of the Moravica cathedral did not only bring with them their own, particular, stylistic expression, to Arilje. The influence of the painters must have definitely been crucial even in the iconographic formulation of the majority of the scenes and saintly figures, although the representatives of the Serbian environment also had their clearly recognisable influence here. In designing the thematic programme and determining the appearance of the compositions, the donor, his aides and the painters of the Moravica cathedral were limited in several aspects by the framework which the architecture of the Arilje church imposed on them. For all these reasons, this monument that has been accepted as an original source offers a multitude of important data on the times in which it came into being, about the cultural and political circumstances in the environment where it was built, and about the people who planned and created it.

FIGURES IN THE TEXT

DISPOSITION OF THE WALL PAINTINGS ISOLATED FIGURES AND BUSTS

DOME, PENDENTIVES AND THE ARCHES UNDER THE DOME
(schemes 1-2, section A)

Tambour of the dome

1. *Moses the Prophet*
2. *Righteous Melchizedek*
3. *Zechariah the Elder* (?), text oh his scroll: Isaiah 1: 16
4. *Righteous Hur* (?)
5. *Samuel the Prophet*
6. *Aaron the Prophet and the High Priest*
7. *Jonah the Prophet* (bust), text oh his scroll: Jonah 2: 3
8. *Joel the Prophet* (bust), text oh his scroll: Joel 2: 12
9. *Malachi the Prophet* (bust), text oh his scroll: ?
10. *Zechariah the Younger* (bust), text oh his scroll: Zechariah 14: 1
11. *Habakkuk the Prophet* (bust), text oh his scroll: Habakkuk 3: 3
12. *Zephaniah the Prophet* (bust), text oh his scroll: Zephaniah 3: 14

Ring at the base of the dome

13. *Donor's inscription*

Pendentives

14. *St John the Evangelist*, text he is writing: John 1: 1
15. *St Mark the Evangelist*, text he is writing: Mark 1: 1
16. *St Luke the Evangelist*, text he is writing: Luke 1: 1
17. *St Matthew the Evangelist*, text he is writing: completely destroyed

Soffits of the arches under the dome

18. *St Joachim*
19. *St Anne*
20. *Isaiah the Prophet*, text on his scroll: Isaija 11: 1
21. *Ezekiel the Prophet*, text on his scroll: Ezekiel 36: 24
22. *Elisha the Prophet*
23. *Elijah the Prophet*
24. *an unidentified prophet*
25. *Jeremiah the Prophet*, text on his scroll: Baruch 3: 36

AREA UNDER THE DOME AND THE CHOIRS
(shemes 1-2, sections A, Б, В)

26. *King Solomon*, text on his scroll: Proverbs 9: 1
27. *King David*, text on his scroll: Ps. 45: 10 [44: 11]
28. *St Sampson Xenodochos* (bust)
29. *St Diomedes of Tarsos* (bust)
30. *St Sergios*
31. *St Auxentios*
32. *St Eustratios*
33. *St Bakchos*

34. *St Kyros* (bust)
35. *St John the Physician* (bust)
36. *St Panteleimon*
37. *St Hermolaos*
38. *archangel Gabriel* (bust)
39. *St Alexander of Thessalonike*
40. *St Menas of Egypt*
41. *St Viktor*
42. *St Vikentios*
43. *archangel Michael* (bust)
44. *Jesus Christ*
45. *St Achileos of Larissa*
46. *St John the Baptist*, text on his scroll: Stichera sung at the Lite of Vespers of the Beheading of St John Prodromos
47. *St Nicholas of Myra* (?)
48. *St Anthony the Great*
49. *St Ephraim the Syrian* (bust)
50. *St Peter the Apostle*
51. *St Paul the Apostle*
52-53. *St Constantine and St Helena*
54. *St John Chrysostom*
55. *Holy Virgin with the infant Christ*
56. *St Damianos*
57. *St Kosmas*
58. *St Demetrios*
59. *St George* (?)
60. *St Theodore Teron*
61. *St Theodore Stratelates* (?)
62. *an unidentified holy monk*
63. *St Stephen the Protomartyr*
64. *Holy Virgin Mediatrix*

CENTRAL PART OF THE ALTAR AREA
(schemes 1-2, section Б)

Officiating Church Fathers:

65. *Altar table with Amnos*
66. *St John Chrysostom*, text on his scroll: *the Prayer sung during the Prothesis rite, according to the Liturgies of St John Chrysostom and St Basil the Great* (Brightman, *Liturgies*, 309[8]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 146, 237, 296; Дмитріевскій, *Описаніе*, II, 83)
67. *St Athanasios the Great*, text on his scroll: *the Prayer of the first antiphon, according to the Liturgy of St Basil the Great* (Brightman, *Liturgies*, 310[16]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 238)
68. *St Achileos of Larissa*, text on his scroll: *words from the beginning of the Prothesis rite* (Brightman, *Liturgies*, 356[30]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 129)
69. *St Cyril of Alexandria*, text on his scroll: *the Prayer of the Inclination before the Elevation, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 340[13]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 274)
70. *St. Epiphanios* (?), text on his scroll: *the Paryer recited by the priest in the altar after the Prayer Behind the Ambo, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 344[22]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 280)
71. *St Basil the Great*, text on his scroll: *the Paryer recited during the Cherubicon, according to the Liturgy of St Basil the Great* (Brightman, *Liturgies*, 318[4]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 245)
72. *St Gregory the Theologian*, text on his scroll: *the Ecphonesis before the Intercession, according to the Liturgies of both autors* (Brightman, *Liturgies*, 330[31], 331[22]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 264)

73. *St Gregory the Thaumaturges*, text on his scroll: *the Prayer of the Proskomide recited when the Holy Gifts are deposited on the altar table, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 319[6]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 247)
74. *St Gregory of Nyssa*, text on his scroll: *The Prayer recited by te priest after the Communion, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 342[16]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 276)
75. *an unidentified holy bishop*, text on his scroll: *the Prayer Behind the Ambo, according to the Liturgies of both autors* (Brightman, *Liturgies*, 397[29]; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 278)

Lunettes above the entrances into prothesis and diaconicon:

76. *St Nicholas of Myra* (bust)
77. *St Stephen the Protomartyr* (bust)

Western side

78. *Keramion*
79-82. four medallions with the busts of unidentified saints (martyrs ?)
83. *an unidentified holy bishop*
84. *St Silvester (bishop of Rome)* (?)
85. *an unidentified holy bishop* (bust)
86. *an unidentified holy bishop* (bust)
87. *St Spyridon (bishop of Trimithous)*
88. *St Blasios*

WESTERN BAY OF THE NAOS
(schemes 1-2, section B)

89-95. seven medallions with the busts of unidentified saints (martyrs ?)
96. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
97. destroyed medallion with the bust of an unidentified saint
98. destroyed medallion with the bust of an unidentified saint
99. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
100. *St Eugenios*
101. *St Mardarios*
102. *St Orestes*
103. *St Samonas*
104. *St Gourias*
105. *St Abibos*
106. *St Floros*
107. *St Lauros*
108. *St Simeon Nemanja*, text on his scroll: Ps. 34: 11 [XXXIII : 12]
109. *Jesus Christ*
110. *St Simon the Monk (Stephen the First Crowned)*
111. *St Simeon the Monk (King Uroš I)*
112. *Queen Helena as a nun (wife of Uroš I)*
113. *Eusebios, bishop of Maravica*
114. *Eustathios II, archbishop of Serbia*
115. *St Eustathios I, archbishop of Serbia*
116. *St Ioannikios I, archbishop of Serbia*
117. *St Sabas II, archbishop of Serbia*
118. *St Arsenios I, archbishop of Serbia*
119. *St Sabas I, archbishop of Serbia*
120. *St Thomas the Apostle* (bust)

NARTHEX
(schemes 1-2, section Г)

121. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
122. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
123. medallion with the bust of a saint (*St Akakios* ?)
124. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
125. *archangel Michael*
126. *Jesus Christ* (bust)
127. *St Achileos of Larissa*

Composition of the ktetor (128-131):

128. *King Milutin*
129. *Jesus Christ* (bust)
130. *King Dragutin*
131. *Queen Katelina, wife of King Dragutin*
132. *St Eustathios the Placidas* (bust)
133, 134. *"Lord" Vladislav and "Lord" Urošic, sons of King Dragutin*
135. *Jesus Christ Emmanuel* (bust)
136. *Gerasimos, bishop of Moravica*

Lunette above the entrance into the narthex
(schemes 1-2, section Г)

137. *St Achileos of Larissa* (bust)

DIACONICON – PAREKKLESION OF ST NICHOLAS
(scheme 3)

1. *St Nicholas (bishop of Myra)*
2. *St James (the Btrother of God, bishop of Jerusalem)*
3. *St Akakios (bishop of Melitene)*
4. *St Anthimos (bishop of Nicomedia)*
5. *St Nicholas (bishop of Myra)*
6. *St Markianos (bishop of Syracuse)*
7. *St Sophronios (bishop of Jerusalem)*
8. *St Mokios (priest in Amphipolis)*
9. *St Clement (bishop of Rome)*
10. *St Babylas (bishop of Antioch)*
11. *St Antipas (bishop of Pergamum)*

SCENES IN THE NAOS AND IN THE ALTAR AREA
(schemes 1-2, sections А, Б, В)

I *Annunciation* (schemes 1-2, section A)
II *Nativity of Christ* (shema 1, sekcija Б)
III *Presentation of Christ in the Temple* (schemes 1-2, section A)
IV *Baptism of Christ* (scheme 1, section A)
V *Transfiguration of Christ* (sheme 1-2, sekcija A)
VI *Raising of Lazarus* (scheme 2, section A)
VII *Entry into Jerusalem* (scheme 2, section A)
VIII *Washing of the Feet* (scheme 1, section A)

IX *Betrayal* (scheme 1, section A)
X *Pilate Washes his Hands* (scheme 2, section A)
XI *Christ Being Led to the Crucifixion* (scheme 1, section A)
XII *Descent of Christ into Limbo* (scheme 2, section Б)
XIII *Ascension of Christ* (scheme 1, section Б)
XIV *Communion of the Apostles – Bread Communion* (scheme 2, section Б)
XV *Communion of the Apostles – Wine Communion* (scheme 1, section Б)
XVI *Dormition of the Virgin* (schemes 1-2, section B)
XVII *Birth of the Virgin* (scheme 1, section B)
XVIII *Presentation of the Virgin in the Temple* (scheme 2, section B)

SCENES IN THE NARTHEX
(schemes 1-2, section Г)

THEMES FROM ECCLESIASTIC HISTORY

XIX *Ecumenical Council* (fragments)
XX *Ecumenical Council* (fragments)
XXI *Ecumenical Council*
XXII *Fifth Ecumenical Council*
XXIII *Fourth Ecumenical Council*
XXIV *Ecumenical Council*
XXV *Ecumenical Council*
XXVI *Vision of St Peter of Alexandria*
XXVII *St. Simeon Nemanja's Council*
XXVIII *The Death of Bishop Merkurios*

OLD TESTAMENT THEMES

XXIX *Sacrifice of Abraham*
XXX *Tree of Jesse:*
(scheme 4)

1. *Jesse the Forefather of Christ*
2. *Balaam*
2a. *Angel of God*
3. *Aaron the Prophet*
4. *Zechariah the Younger*
5. *King David*
6. *Enoch the Forefather of Christ*
7. *Daniel the Prophet*
8. *Sibyl*
9. *Zechariah the Elder*
10. *Isaac the Forefather of Christ*
11. *King Solomon*
12. *Jacob the Forefather of Christ*
13. *Nativity of Christ*
13a. *archangel Michael on horseback*
14. *Abraham the Forefather of Christ*
15. *Isaiah the Prophet*
16. *an unidentified prophet*
17. *Samuel the Prophet*
20. *Jesus Christ from Vision of Prophet Ezekiel*

20a. *Ezekiel the Prophet*
18. *Manasseh the Prophet* (?)
19. *an unidentified prophet or forefather*
21. *Jonah the Prophet* (?)
22. *an unidentified prophet* (Joel ?)
23. *Gideon the Forefather of Christ*
24. *an unidentified prophet or forefather*
25. *an unidentified prophet or forefather*
26. *an unidentified prophet or forefather*

CYCLE OF ST NICHOLAS IN THE DIACONICON
(scheme 3)

I *Birth of St Nicholas*
II *St Nicholas is Consecrated Deacon*
III *St Nicholas is Consecrated Bishop*
IV *Three Generals in Prison*
V *St Nicholas Saves Three Men from Death*

PAINTED CROSSES WITH CRYPTOGRAMS
(schemes 1-2)

а, б, в, г, д, ђ, е, ж, з, и, ј, к, л, љ

EXONARTHEX
Lunette above the entrance

Jesus Christ the Saviour (bust)

ИНДЕКС*

* У Индекс су унети појмови из основног дела књиге, а у њега нису укључена имена сцена и светитеља из поглавља Распоред живописа и натписи.

ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Иван М. Ђорђевић: Таб. II-X, XX-XXII, XXIV-XXV, XXVIII; Таб. 33.

Бранислав Живковић: Сл. 1, 2, 10 и цртежи свих фресака на крају књиге.

Душан Тасић: Сл. 13; Таб. 4, 6, 25.

Гојко Суботић и Никола Дудић: Сл. 3.

Вилијам Тејлор Хостетер: Таб. XII, XVII-XVIII, XXIII, XXVI-XXVII; Таб. 7-8, 22.

Гордана Толић: Схеме с распоредом живописа: 1-3.

Завод за заштиту споменика културе Републике Србије, Београд: Сл. 14; Таб. I, XI, XIII-XVI, XIX; Таб. 1-3, 5, 9-21, 23-24, 26, 27, 30, 31.

Народни музеј, Београд: Таб. 28-29, 32.

ИЛУСТРАЦИЈЕ



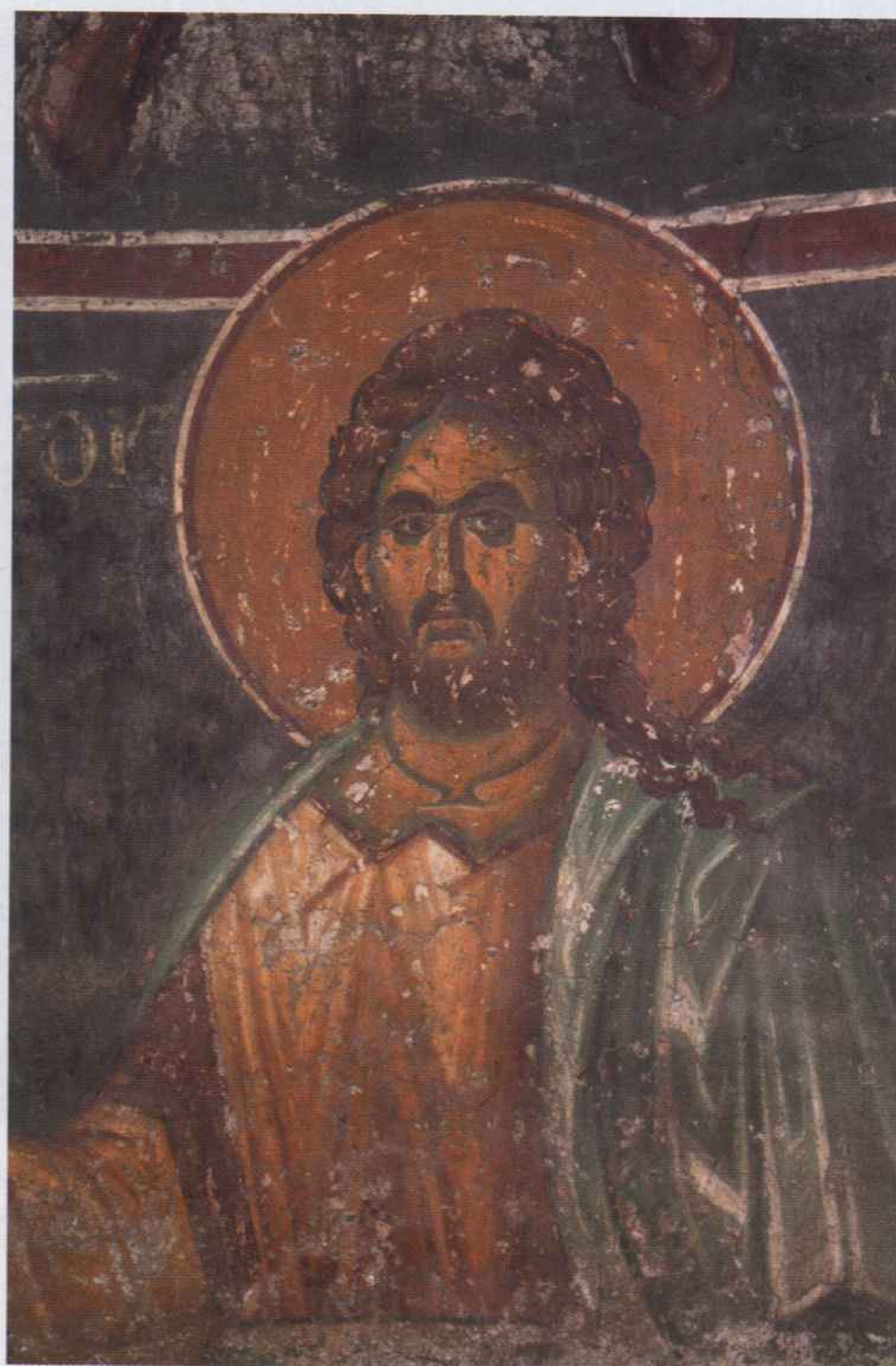
I Краљ Стефан Драгутин, ктитор Ариља – детаљ
I King Stefan Dragutin, the ktetor of the church



II Пророк Јоил
II Joel the Prophet



III Пророк Јона – детаљ
III Jonah the Prophet – detail



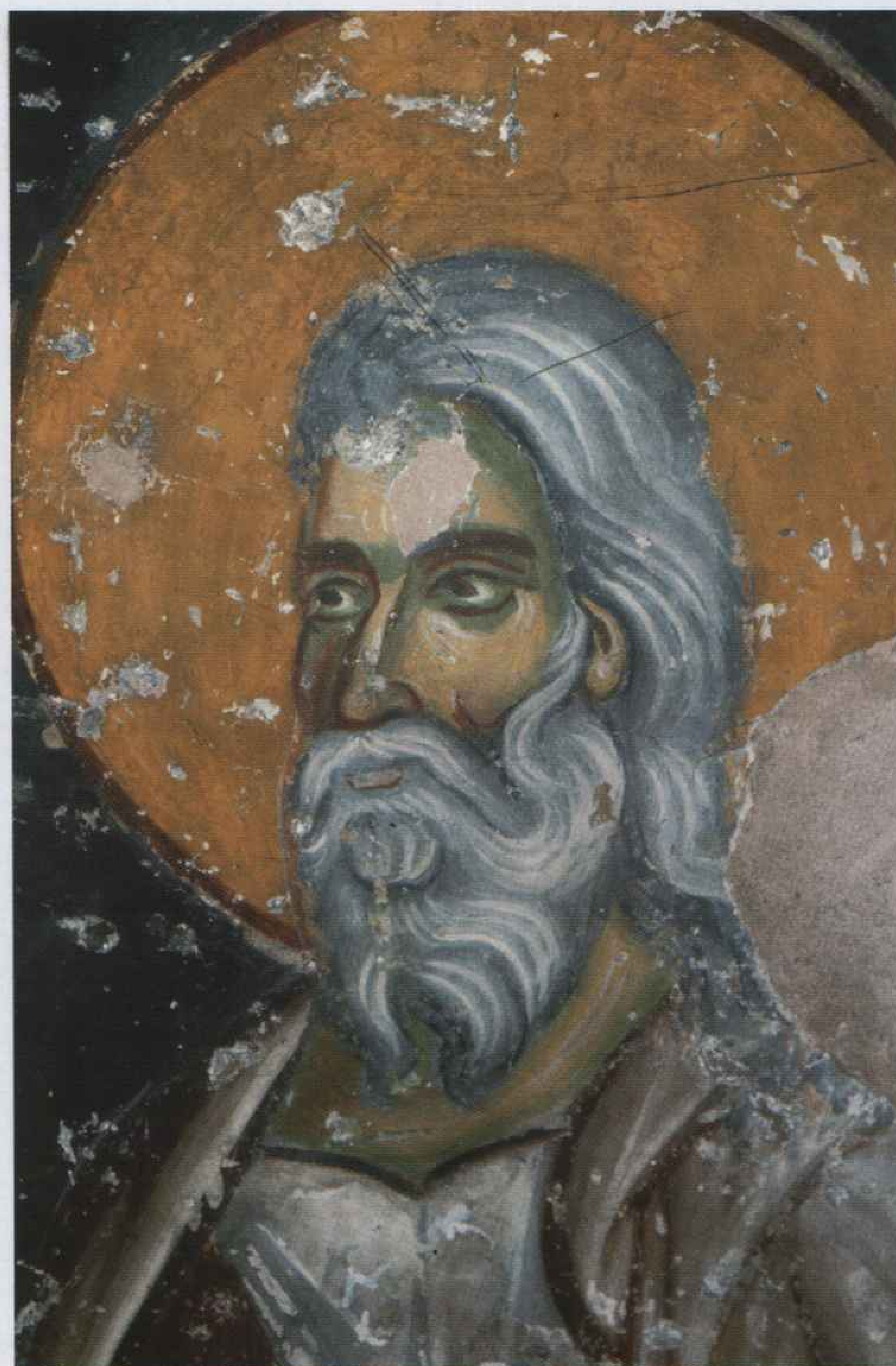
IV Пророк Малахија – детаљ
IV Malachi the Prophet – detail



V Пророк Софонија
V Zephaniah the Prophet



VI Пророк Језекиљ– детаљ
VI Ezekiel the Prophet – detail



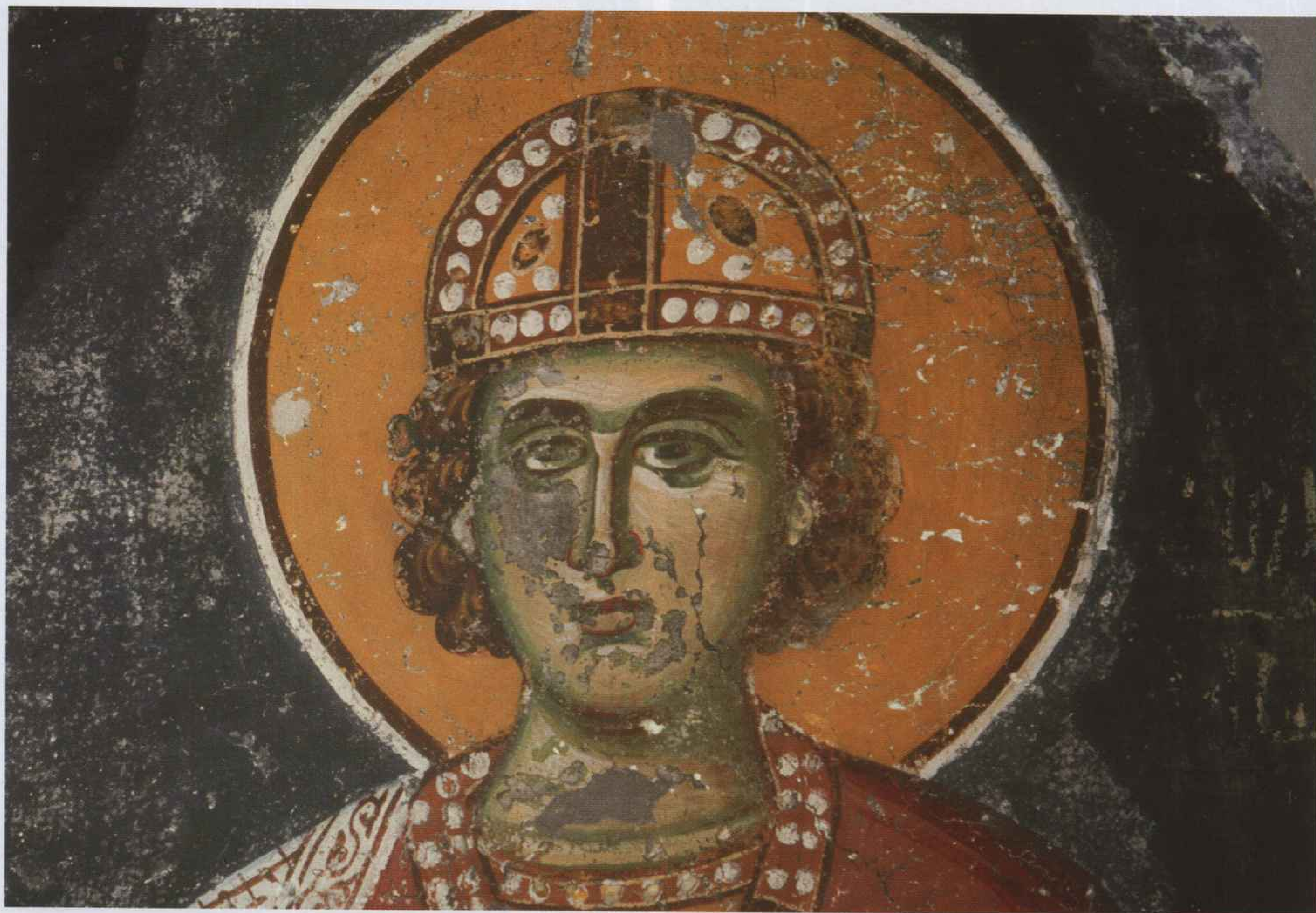
VII Пророк Исаија – детаљ
VII Isaiah the Prophet – detail



VIII Јеванђелист Марко – детаљ
VIII St Mark the Evangelist – detail



IX Јеванђелист Јован – детаљ
IX St John the Evangelist – detail



X Цар Соломон – детаљ
X King Solomon – detail



XI Издајство Јудино – детаљ
XI Betrayal – detail



XII Арханђел Гаврило из Благовести – детаљ
XII Archangel Gabriel from the Annunciation – detail



XIII Пут на Голготу – детаљ
XIII Christ Being Led to the Crucifixion – detail



XIV Улазак у Јерусалим – детаљ
XIV Entry into Jerusalem – detail



XV Рођење Христово
XV Nativity of Christ



XVI Сретење Господње – детаљ
XVI Presentation of the Christ in the Temple – detail



XVII Свети Сампсон
XVII St Sampson



XVIII Свети Диомид
XVIII St Diomedes



XIX Моравички епископ Евсевије – детаљ
XIX Eusebios, bishop of Moravica



XX Успење Богородице
XX Dormition of the Virgin



XXI Гатар Валаам и анђео – детаљ из Лозе Јесејеве
XXI Balaam and the angel of God



XXII Првосвештеник Арон – детаљ из Лозе Јесејеве
XXII Aaron the High Priest



XXIII Исус Христос
XXIII Jesus Christ



XXIV Ктиторска композиција
XXIV Composition of the ktetor



XXV Арханђел Михаило
XXV Archangel Michael



XXVI Жртва Авраамова – детаљ
XXVI Sacrifice of the Abraham – detail

XXVII Жртва Авраамова – детаљ
XXVII Sacrifice of the Abraham – detail



XXVIII Свети Ахилије Лариски
XXVIII St Achileos of Larissa





Благовести
Annunciation

Таб. 1. Арханђел Гаврило
Pl. 1. Argchangel Gabriel

Таб. 2. Богородица
Pl. 2. Holy Virgin



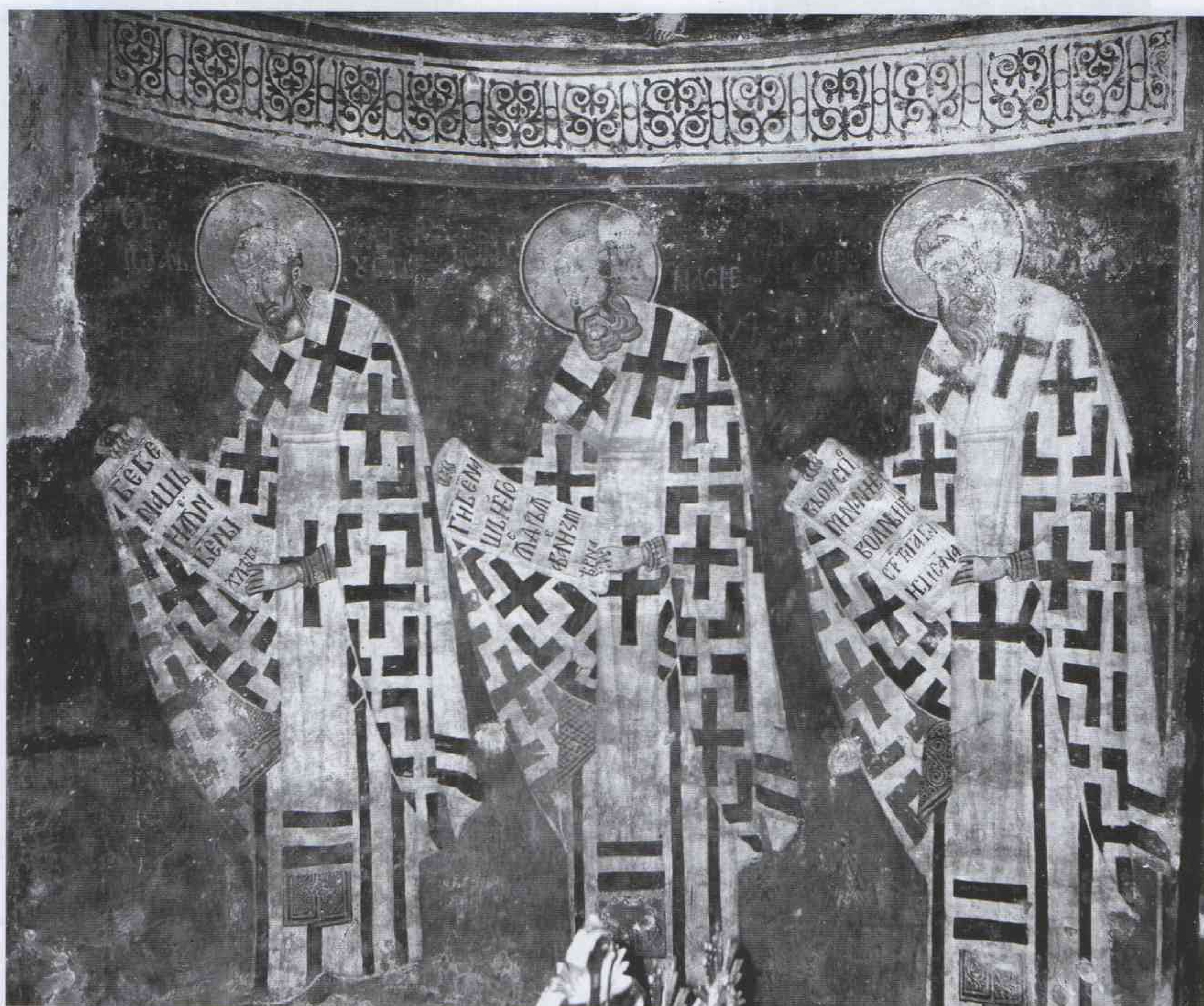
Таб. 3. Причешће апостола хлебом
Pl. 3. Communion of the Apostles – Bread Communion



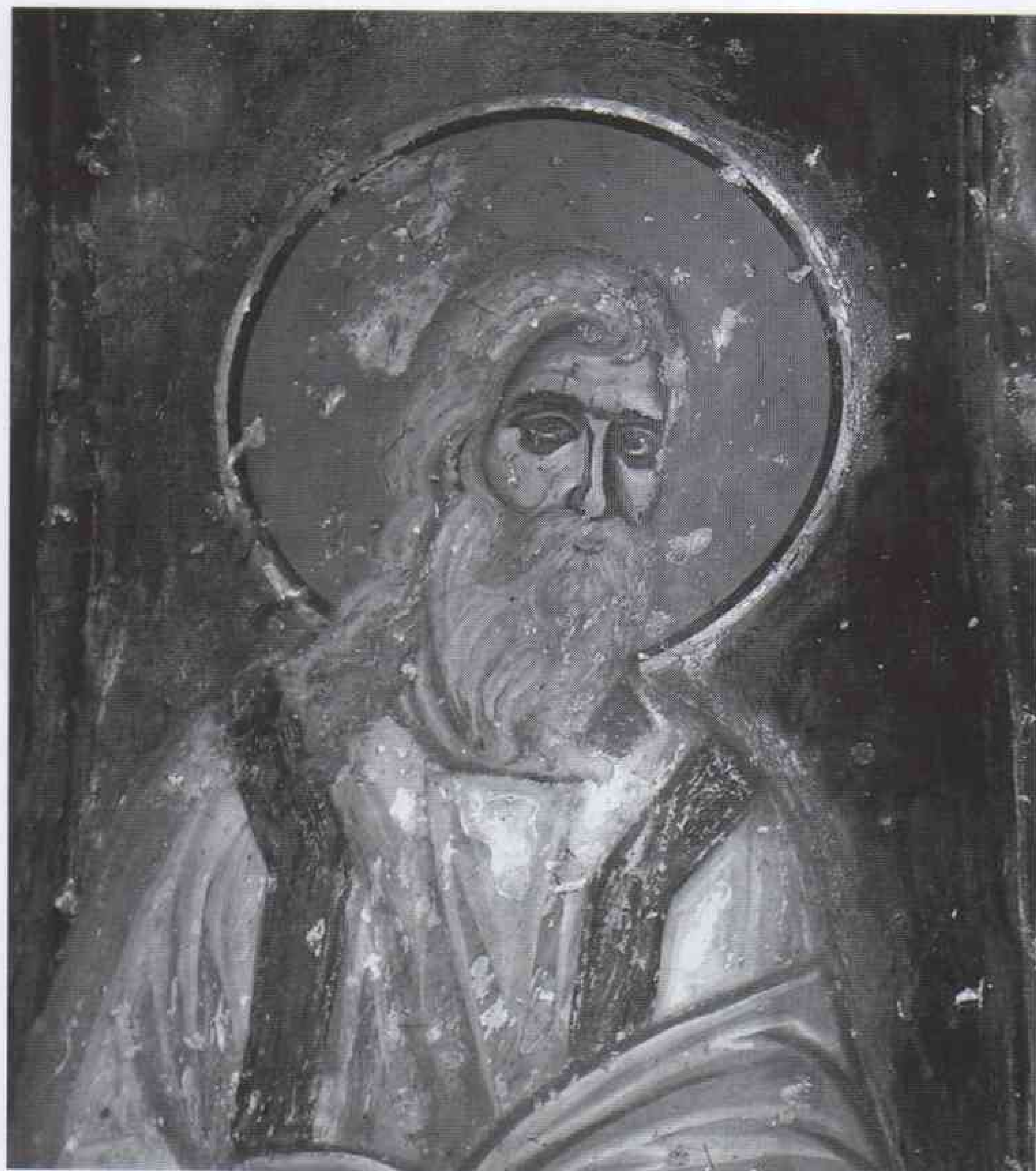
Таб. 5. Литургијска служба отаца цркве – св. Григорије Чудотворац, св. Григорије Богослов и св. Василије Велики
Pl. 5. Officiating Church Fathers – St Gregory the Thaumaturges, St Gregory the Theologian, St Basil the Great



Таб. 4. Причешће апостола вином
Pl. 4. Communion of the Apostles – Wine Communion



Таб. 6. Литургијска служба отаца цркве – св. Јован Златоусти,
св. Атанасије Велики и св. Ахилије Лариски
Pl. 6. Officiating Church Fathers – St John Chrysostom, St Athanasios the Great, St Achileos of Larissa



Таб. 7. Пророк Јеремија – детаљ
Pl. 7. Jeremiah the Prophet – detail



Таб. 8. Непрепознати пророк – детаљ
Pl. 8. An unidentified prophet – detail



Таб. 9. Цар Соломон
Pl. 9. King Solomon



Таб. 10. Цар Давид
Pl. 10. King David



Таб. 11. Сретење Господње
Pl. 11. Presentation of Christ in the Temple

Таб. 12. Крштење Господње
Pl. 12. Baptism of Christ



Таб. 13. Васкрсење Лазарево
Pl. 13. Raising of Lazarus

Таб. 14. Улазак у Јерусалим
Pl. 14. Entry into Jerusalem

Таб. 15. Издајство Јудино
Pl. 15. Betrayal



Таб. 16. Пут на Голготу
Pl. 16. Christ Being Led to the Crucifixion

Таб. 17. Рођење Богородице
Pl. 17. Birth of the Virgin



Таб. 18. Ваведење Богородице у храм
Pl. 18. Presentation of the Virgin in the Temple



Таб. 19. Св. Јован Златоусти и Богородица са Христом-дететом
Pl. 19. St John Chrysostom and the Holy Virgin with the infant Christ



Таб. 20. Св. Јован Крститељ
Pl. 20. St John the Baptist



Таб. 21. Св. Ахилије Лариски
Pl. 21. St Achileos of Larissa



Таб. 22. Св. Апостол Павле – детаљ
Pl. 22. St Paul the Apostle – detail



Таб. 23. Св. Стефан Првомученик – детаљ
Pl. 23. St Stephen the Protomartyr – detail



Таб. 24. Св. Константин и св. Јелена
Pl. 24. St Constantine and St Helena



Таб. 25. Св. Симеон Српски
Pl. 25. St Simeon Nemanja



Таб. 26. Св. Симон монах (краљ Стефан Првовенчани),
св. Симеон монах (краљ Урош I), краљица Јелена Анжујска као монахиња
Pl. 26. St Simon the Monk (Stephen the First Crowned),
St Simeon the Monk (King Uroš I) Queen Helena as a nun (wife of Uroš I)



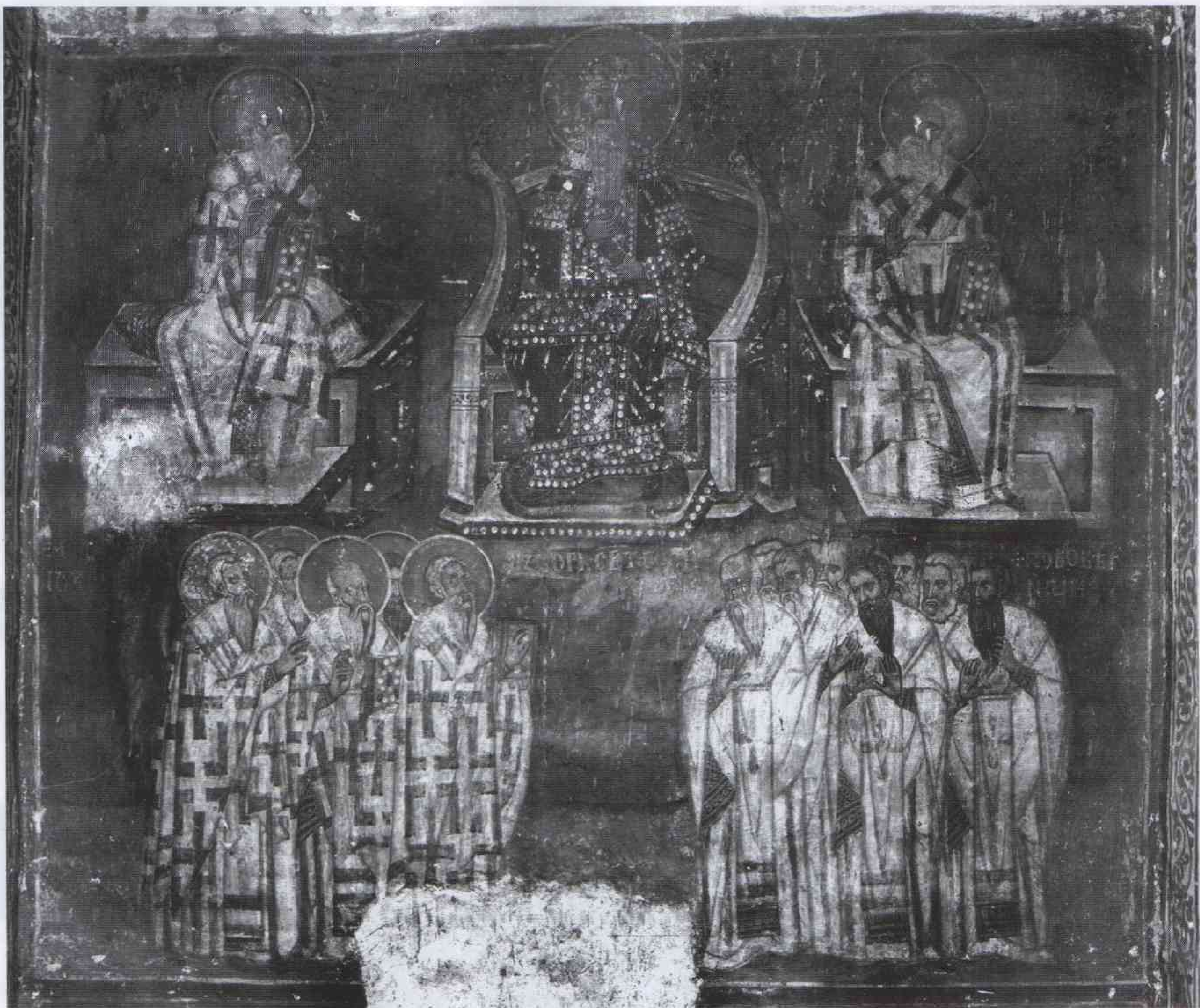
Таб. 27. Јаков, праотац Господњи
Pl. 27. Jacob the Forefather of Christ



Таб. 28. Пророк Данило
Pl. 28. Daniel the Prophet



Таб. 29. Пророк Захарија
Pl. 29. Zechariah the Younger



Таб. 30. Сабор св. Симеона Немање
Pl. 30. St Simeon Nemanja's Council



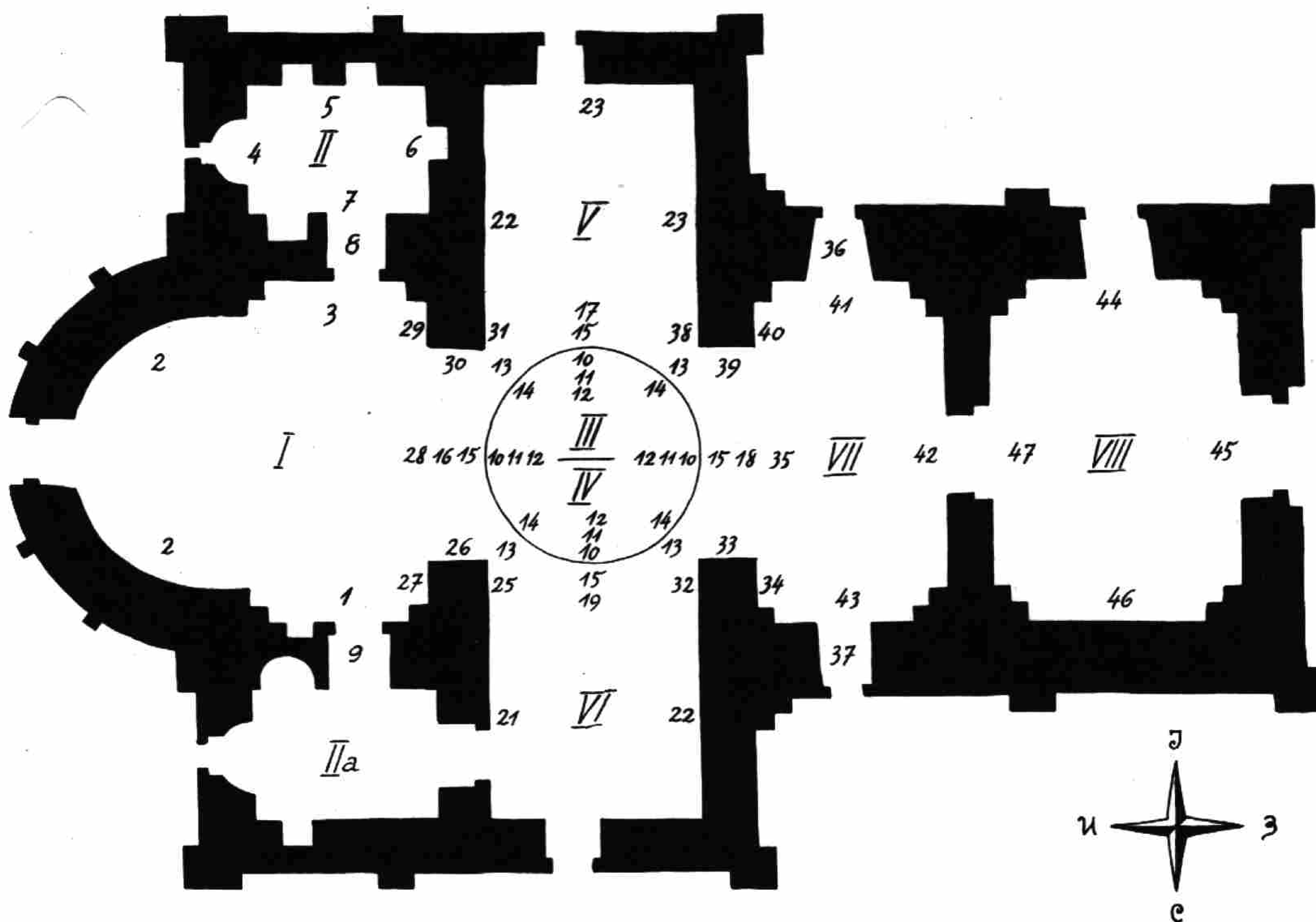
Таб. 31. Успење моравичког епископа Меркурија
Pl. 31. The Death of Bishop Merkurios



Таб. 32. Жртва Авраамова
Pl. 32. Sacrifice of Abraham

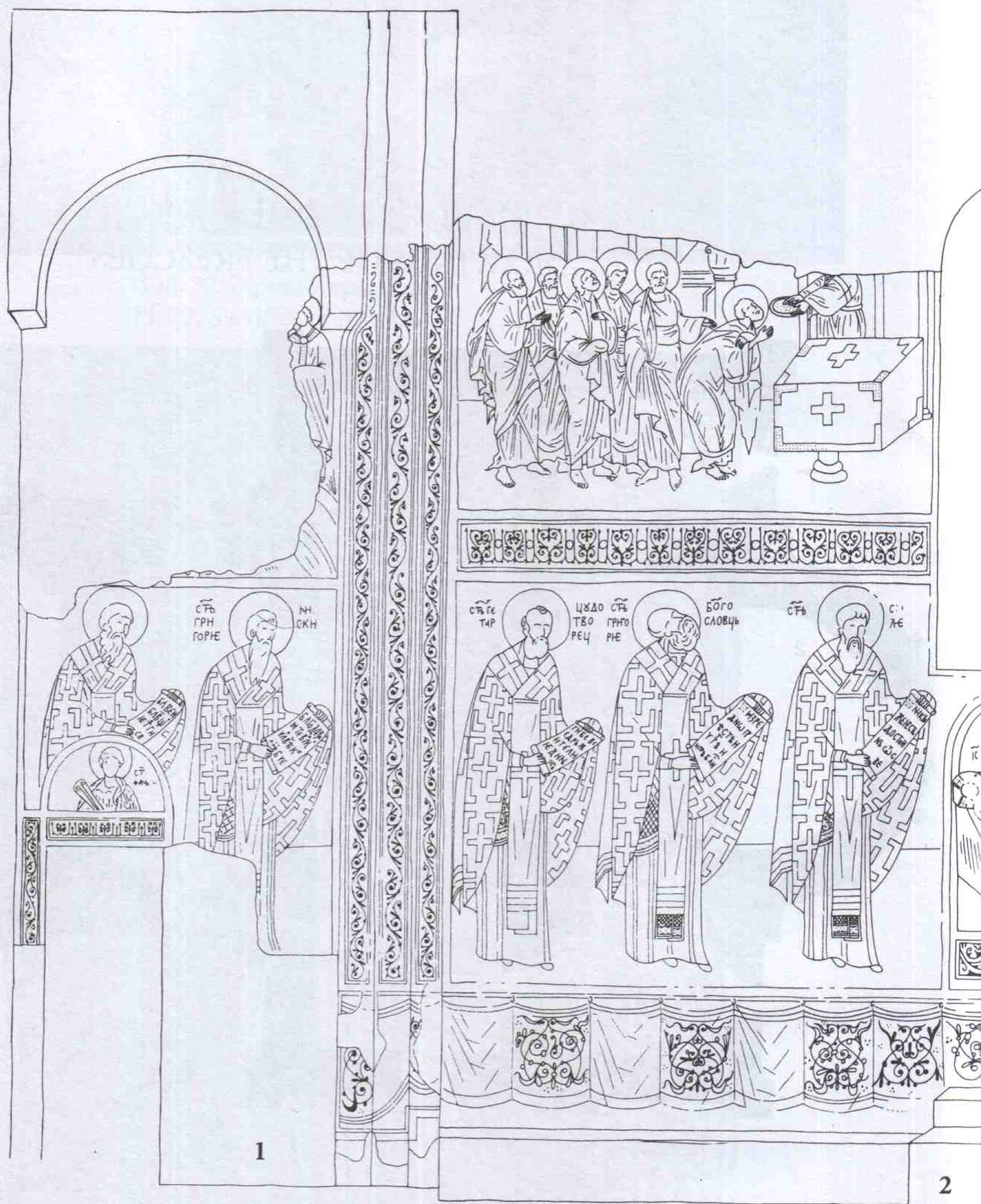
Таб. 33. Господин Владислав и господин Урошиц, синови краља Драгутина
Pl. 33. Lord Vladislav and Lord Urošic, sons of King Dragutin

ЦРТЕЖИ ФРЕСАКА
DRAWINGS OF THE FRESCOES



Цртежи Бранислава Живковића, објављени још 1970. године, пренети су у ову књигу без икаквих измена, али су у легендама које их прате учињене неопходне исправке и допуне, у складу с новим истраживачким резултатима. Легендама су придружене бројчане и словне ознаке издвојене заградама. Оне цртеже повезују са схемама распореда ариљског живописа и њиховим пратећим, текстуалним делом у коме су рашчитани натписи на фрескама.

The drawings of Branislav Živković, which were published back in 1970, are transmitted in this book with no changes. Only the legends which accompany the drawings have been corrected and supplemented in keeping with the results of the new research. The numerical and letter designations in parentheses are joined to the legends. These designations link the drawings with the schemes of the disposition of the Arilje wall paintings and with their associated textual descriptions which include the frescoes' deciphered inscriptions.

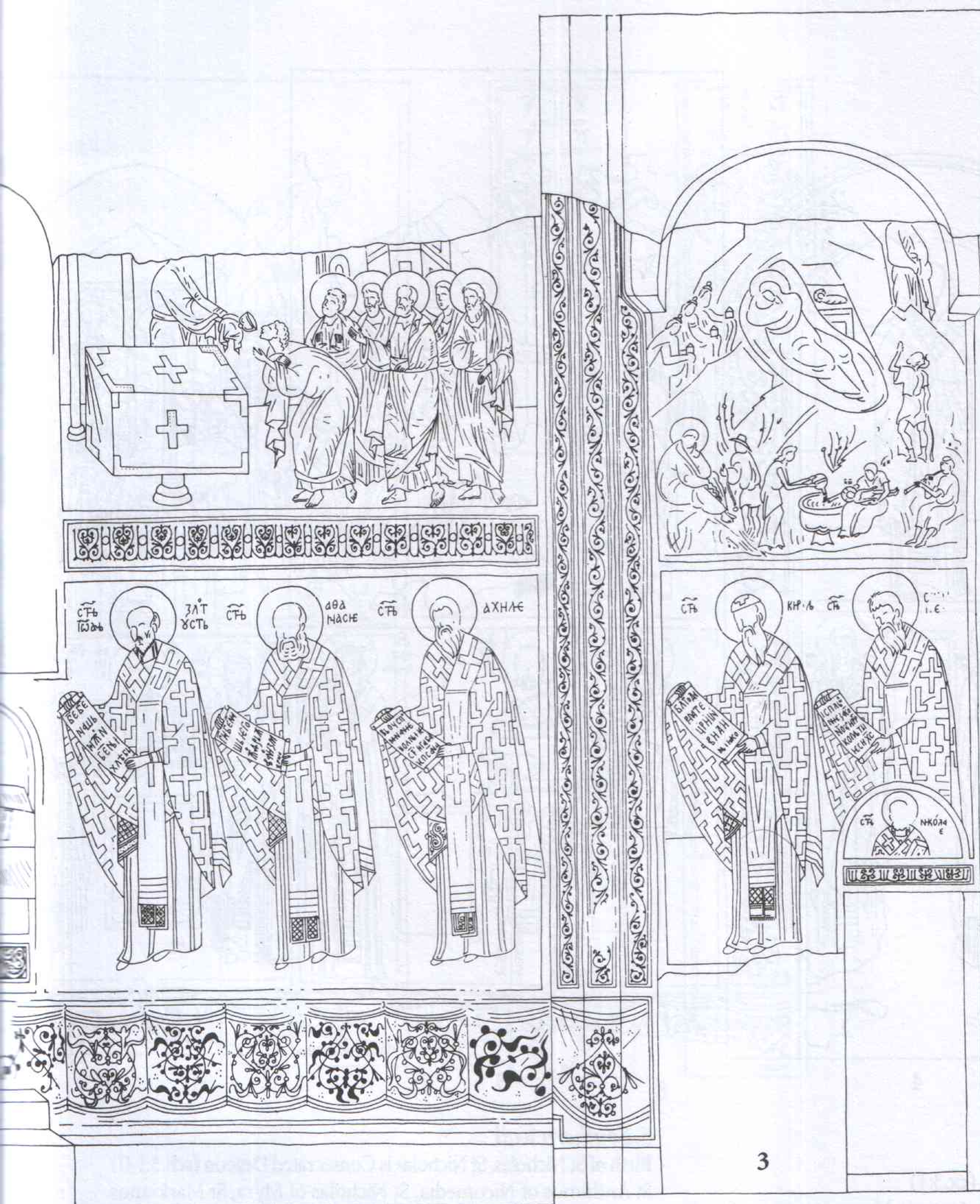


1. *Северни зид*
Остаци Силаска у ад (сх.2/Б:XII)
Литургијска служба отаца цркве: непрепознати епископ, св. Григорије Ниски (сх.2/Б:75-74)
Лунета изнад улаза зу протезис: св. Стефан Првомученик (сх.2/Б:77)

1. *Northern wall*:
Descent of Christ into Limbo – fragment (sch.2/Б:XII)
Officiating Church Fathers: an unidentified holy bishop, St Gregory of Nyssa (sch.2/Б:75-74)
Lunette above the entrance into prothesis: St Stephen the Protomartyr – bust (sch.2/Б:77)

2. *Апсида*
Причешће апостола (сх.1-2/Б:XIV-XV)
Литургијска служба отаца цркве: св. Григорије Чудотворац, св. Григорије Богослов, св. Василије Велики (сх. 2/Б:73-71), Часна трпеза с Христом-Агнецом (сх.1-2/Б:65), св. Јован Златоусти, св. Атанасије Велики, св. Ахилије Лариски (сх.1/Б:66-68)

I CENTRAL PART OF THE ALTAR AREA



3

2. *Apse*
Communion of the Apostles (sch.1-2/Б:XIV-XV)
Officiating Church Fathers: St Gregory the Thaumaturges, St Gregory the Theologian, St Basil the Great (sch.2/Б:73-71), Altar table with Amnos (sch.1-2/Б:65), St John Chrysostom, St Athanasios the Great, St Achileos of Larissa (sch.1/Б:66-68)

3. *Јужни зид*
Рођење Христово (сх.1/Б:II)
Литургијска служба отаца цркве: св. Кирило Александријски, св. Епифаније? (сх.1/Б:69-70)
Лунета изнад улаза у ђаконикон: св. Никола Мирликијски (сх.1/Б:76)

3. *Southern wall*
Nativity of Christ (sch.1/Б:II)
Officiating Church Fathers: St Cyril of Alexandria, St. Epiphanios? (sch.1/Б:69-70)
Lunette above the entrance into diaconicon: St Nicholas of Myra – bust (sch.1/Б:76)

II ЂАКОНИКОН



4 5 6

4. *Айсида*
Св. Никола Мирликијски (сх.3:1)
Св. Јаков Брат Божији, св. Акакије Мелитински (сх.3:2-3)

4. *Apse*
St Nicholas of Myra (sch.3:1)
St James the Btrother of God, St Akakios of Melitene (sch.3:2-3)

5. *Јужни зид*
Рођење св. Николе, Рукоположење св. Николе за ђакона (сх.3:I-II)
Св. Антим Никомидијски, св. Никола Мирликијски, св. Маркијан Сиракуски (сх.3:4-6)

5. *Southern wall*
Birth of St Nicholas, St Nicholas is Consecrated Deacon (sch.3:I-II)
St Anthimos of Nicomedia, St Nicholas of Myra, St Markianos of Syracuse (sch.3:4-6)

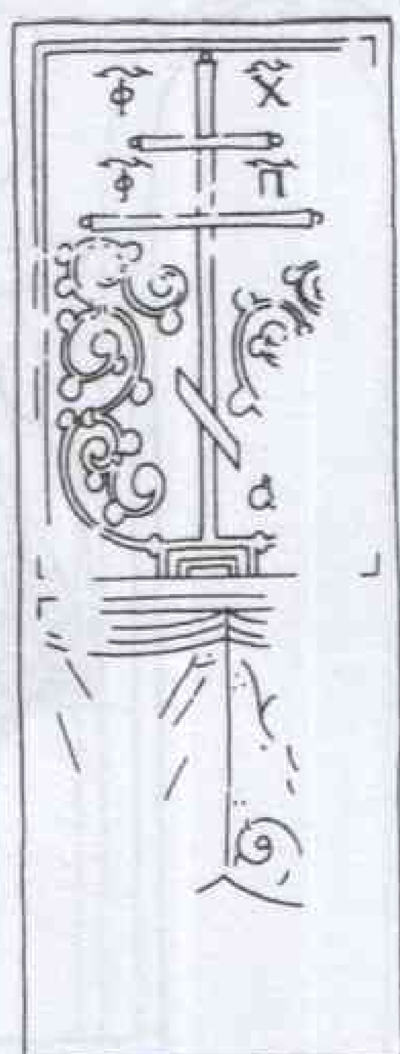
6. *Зайадни зид*
Рукоположење св. Николе за епископа (сх.3:III)
Св. Софроније Јерусалимски, св. Мокије Амфипољски, св. Климент Римски (сх.3:7-9)

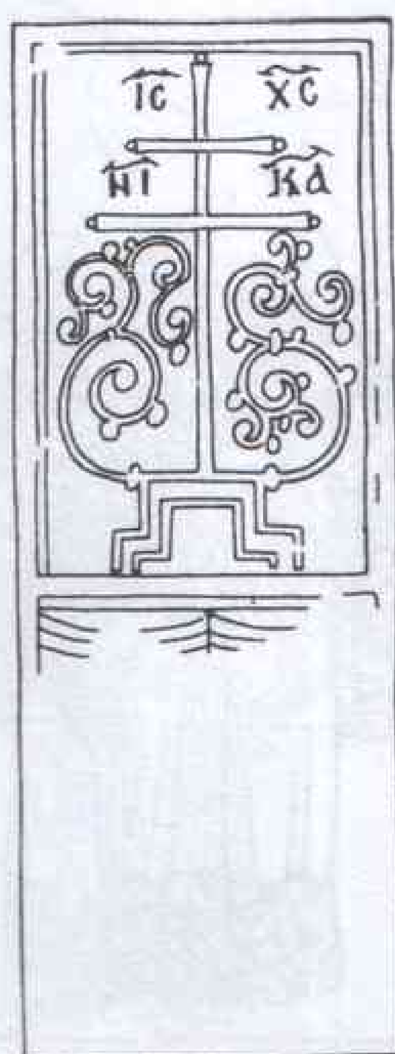
6. *Western wall*
St Nicholas is Consecrated Bishop (sch.3:III)
St Sophronios of Jerusalem, St Mokios of Amphipolis, St Clement of Rome (sch.3:7-9)

II DIACONICON

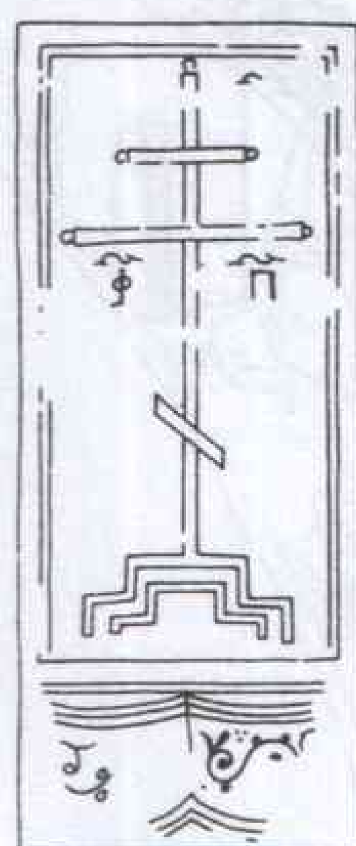


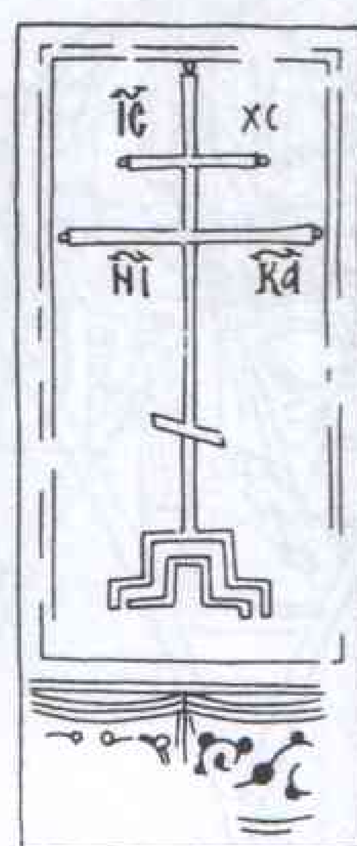






9





7

8

7. *Северни зид*
Три војводе у тамници, Св. Никола избавља три човека од смрти (сх.3:IV-V)
Св. Вавила Антиохијски, св. Антипа Пергамски (сх.3:10-11)

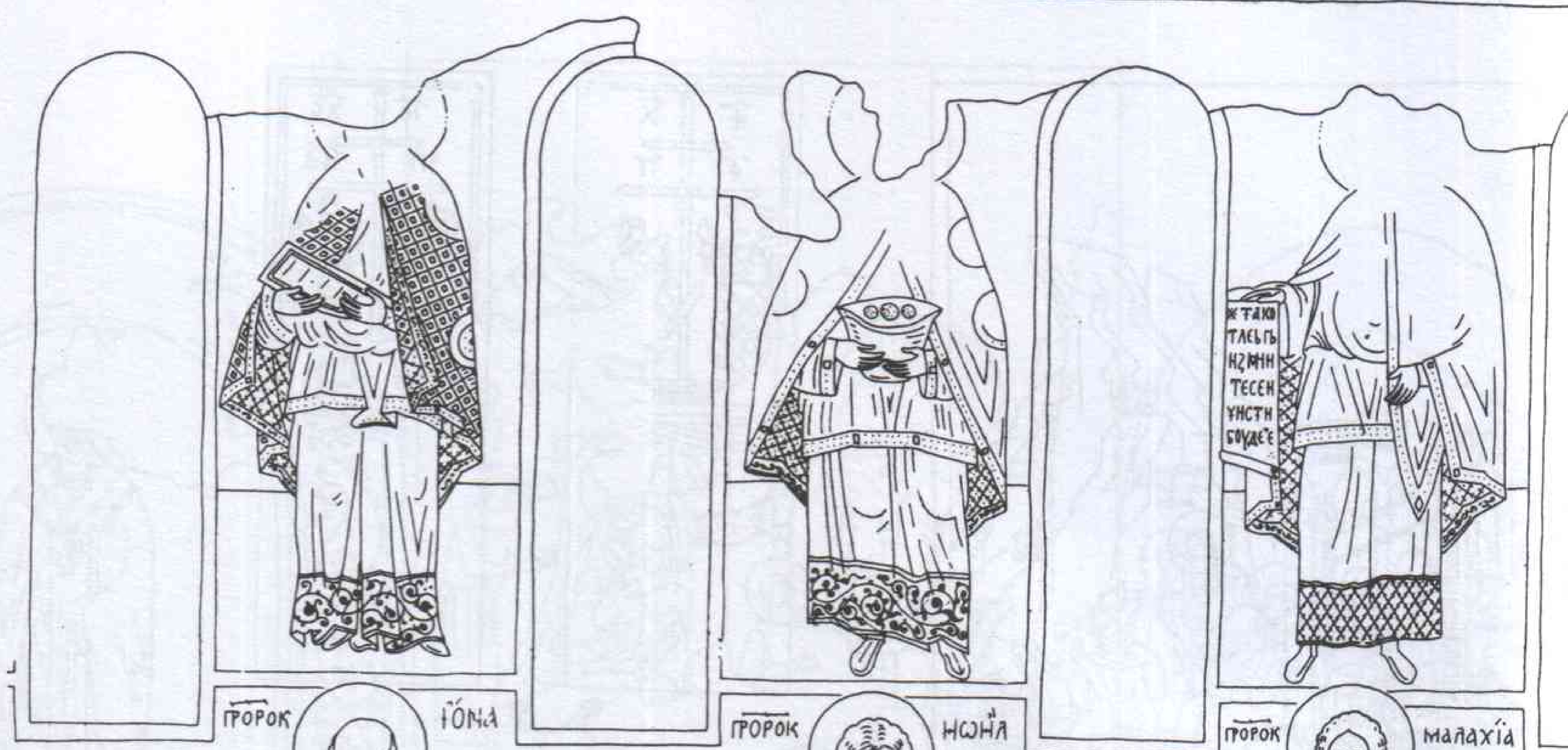
7. *Northern Wall*
Three Generals in Prison, St Nicholas Saves Three Men from Death (sch.3:IV-V)
St Babylas of Antioch, St Antipas of Pergamum (sch.3:10-11)

8. Фреске у пролазу из олтара у ђаконикон (сх.1/Б:д-ђ)
8. Frescoes painted in the passage between the altar and the diaconicon (sch.1/Б:д-ђ)

9. Фреске у пролазу из олтара у проскомидију (сх.2/Б:е-ж)
9. Frescoes painted in the passage between the altar and the prothesis (sch.2/Б:е-ж)

III КУПОЛА И ПАНДАНТИФИ

10

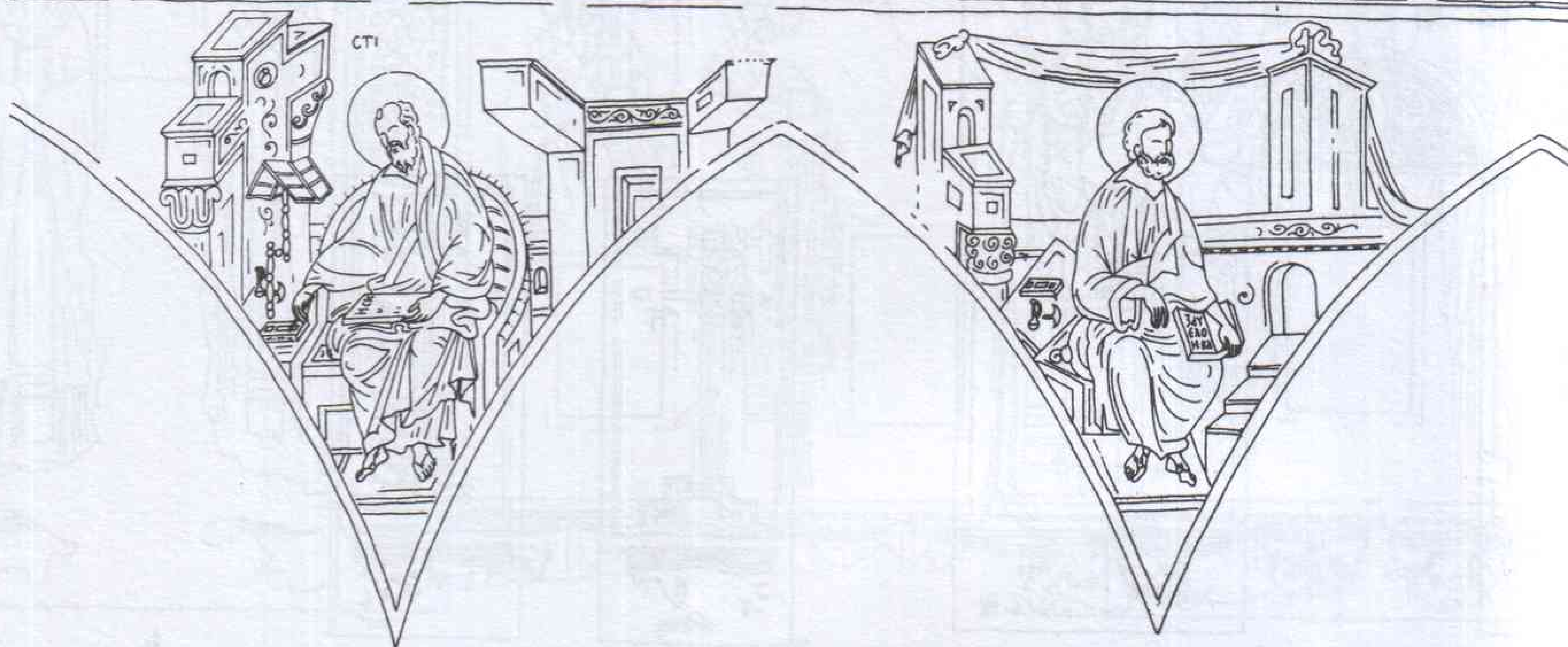


11

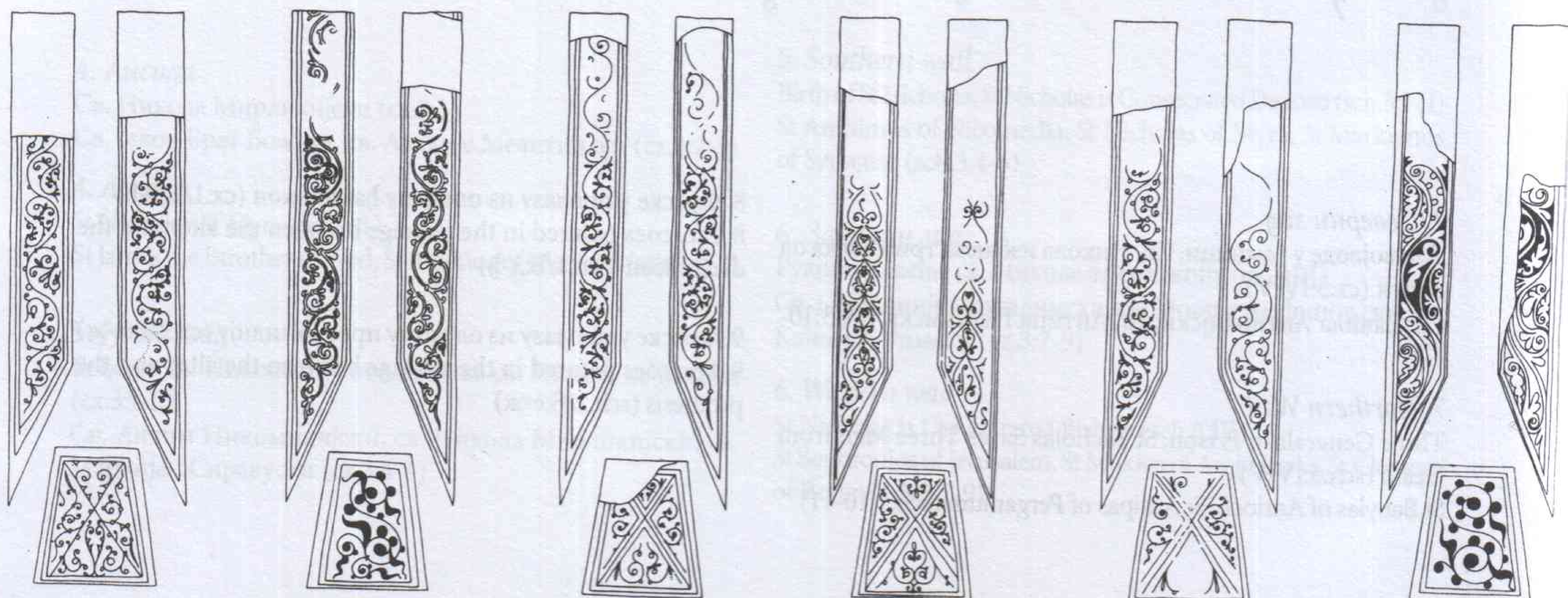


12

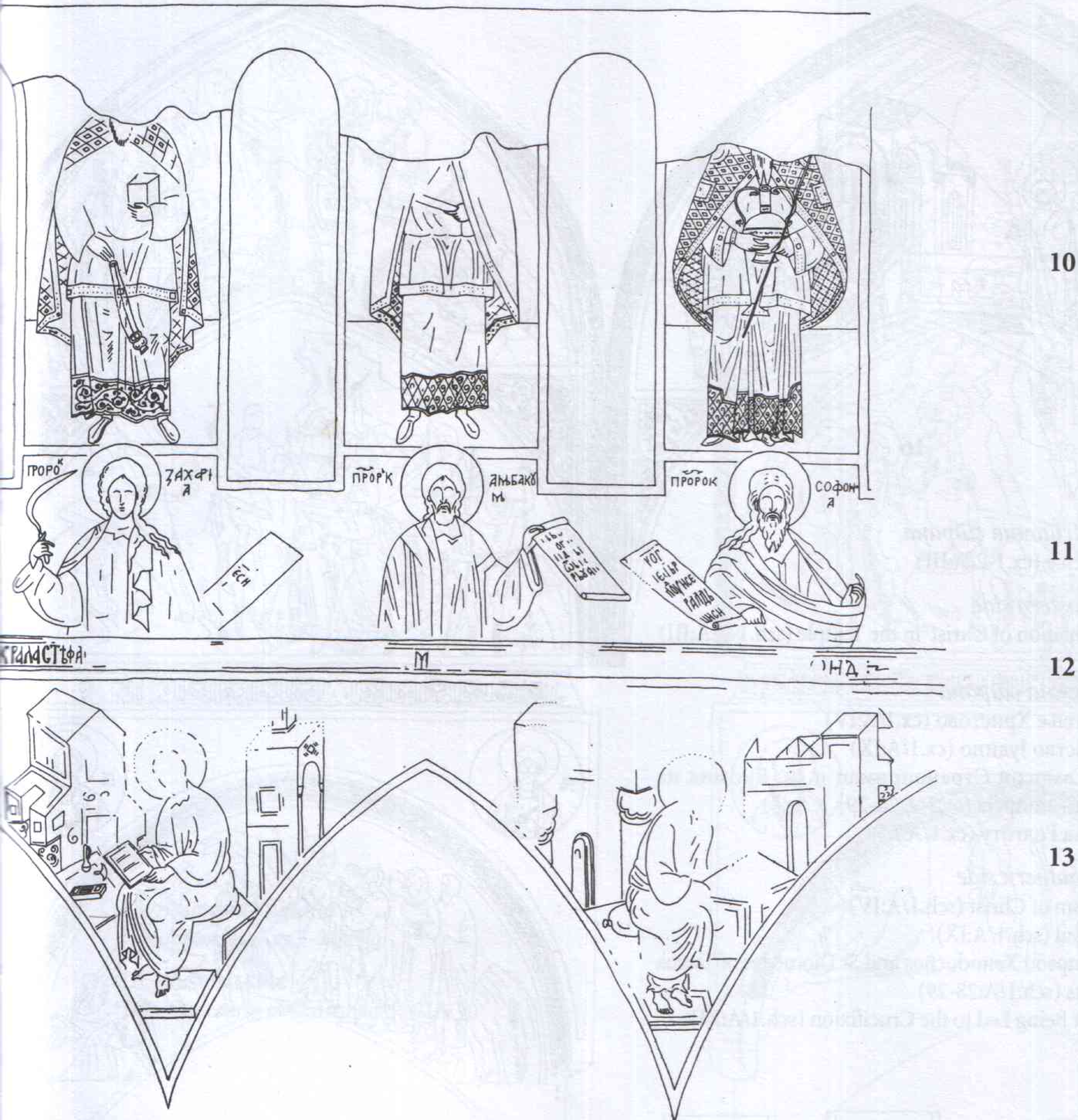
13



14



III DOME AND THE PENDENTIVES



10. Шест старозаветних првосвештеника (између прозора): Мојсије, Мелхиседек, Захарија Старији? (сх.1/А:1-3), Ор? Самуило, Арон (сх.2/А:4-6)

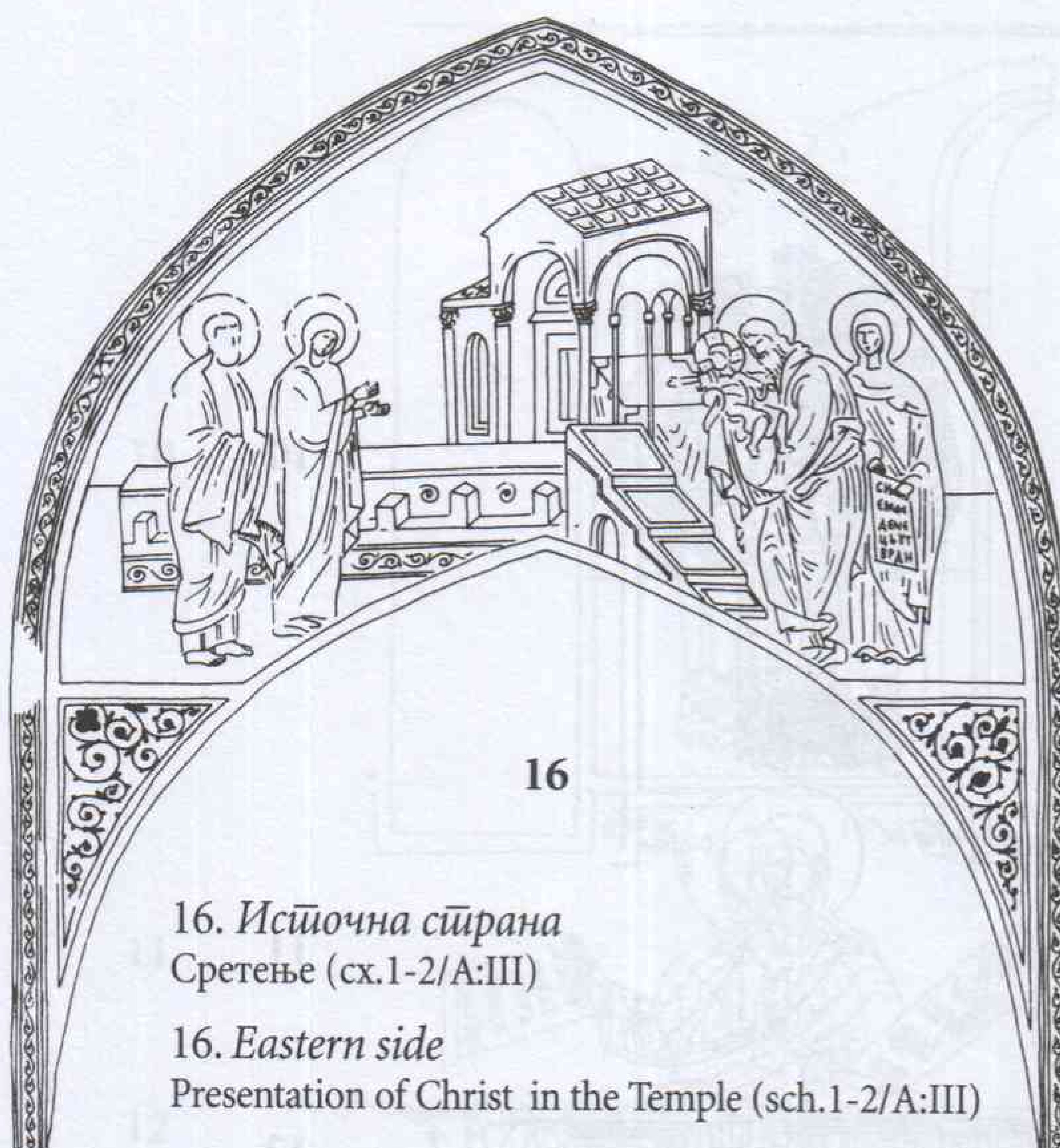
10. Six archpriests from the Old Testament (between the windows): Moses, Melchizedek, Zechariah the Elder? (sch.1/A:1-3), Hur? Samuel, Aaron (sch.2/A:4-6)

11. Шест пророка – попрсја: Јона, Јоил, Малахија (сх.1/А:7-9), Захарија Млађи, Авакум, Софонија (сх.2/А:10-12)
11. Six prophets – busts: Jonah, Joel, Malachi (sch. 1/A:7-9), Zechariah the Younger, Habakkuk, Zephaniah (sch.2/A:10-12)

12. Ктиторски натпис (сх.1-2/А:13)
12. *Donor's inscription* (sch.1-2/A:13)

13 Четворица јеванђелиста: св. Јован, св. Марко (сх.1/А:14-15), св. Лука и св. Матеј (сх.2/А:16-17)
13 The four Evangelists: St John, St Mark (sch.1/A:14-15), St Luke, St Matthew (sch.2/A:16-17)

14. Фреске с орнаментима у прозорима куполе
14. Frescoes with ornaments in the windows of the dome





16

16. *Источна страна*
Сретење (сх.1-2/А:III)

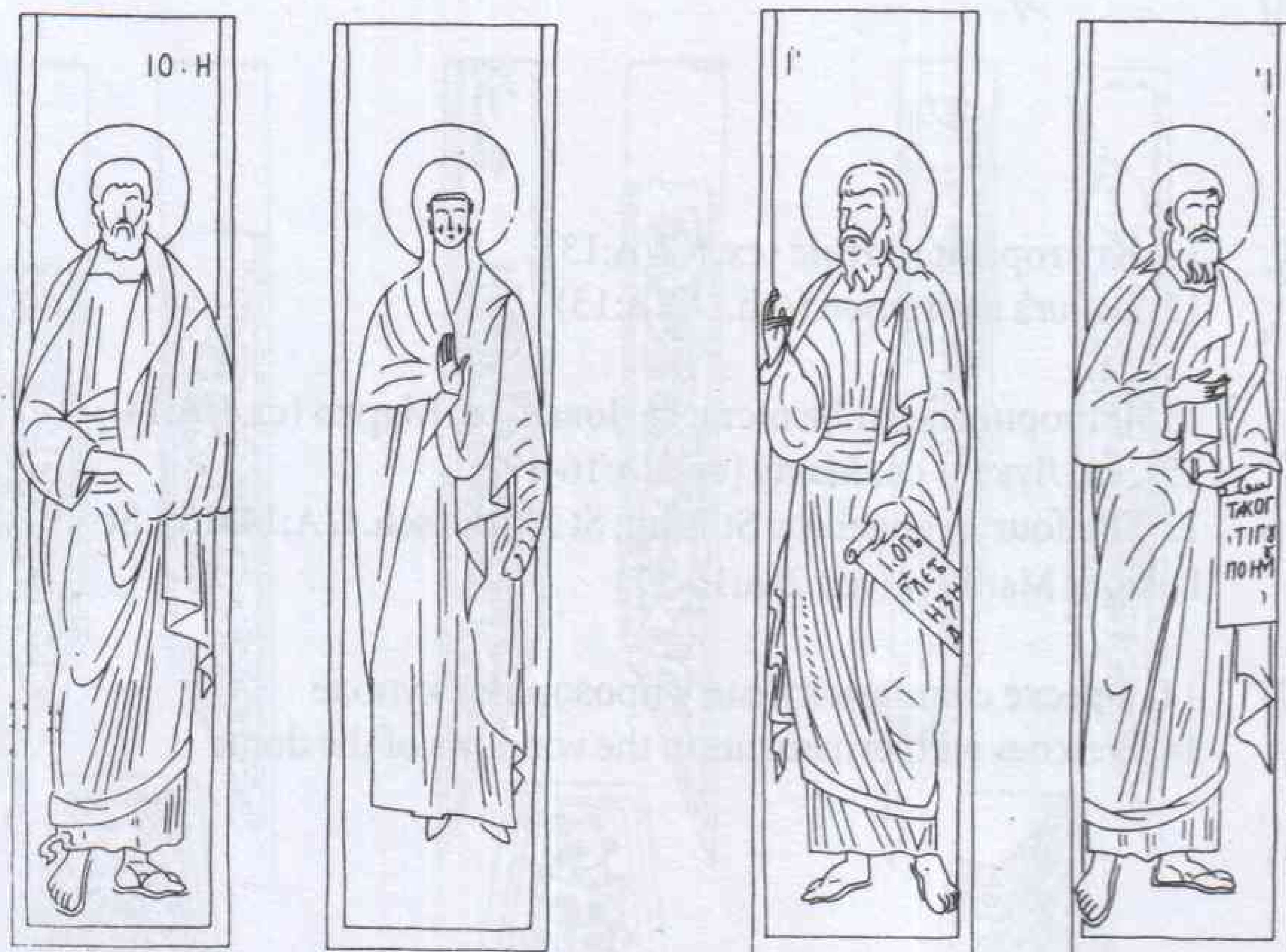
16. *Eastern side*
Presentation of Christ in the Temple (sch.1-2/A:III)

17. *Јужна страна*
Крштење Христово (сх.1/А:IV)
Издајство Јудино (сх.1/А:IX)
Св. Сампсон Странопримац и св. Диомид из Тарса – попрсја (сх.1/А:28-29)
Пут на Голготу (сх.1/А:XI)

17. *Southern side*
Baptism of Christ (sch.1/A:IV)
Betrayal (sch.1/A:IX)
St Sampson Xenodochos and St Diomedes of Tarsos – busts (sch.1/A:28-29)
Christ Being Led to the Crucifixion (sch.1/A:XI)



17

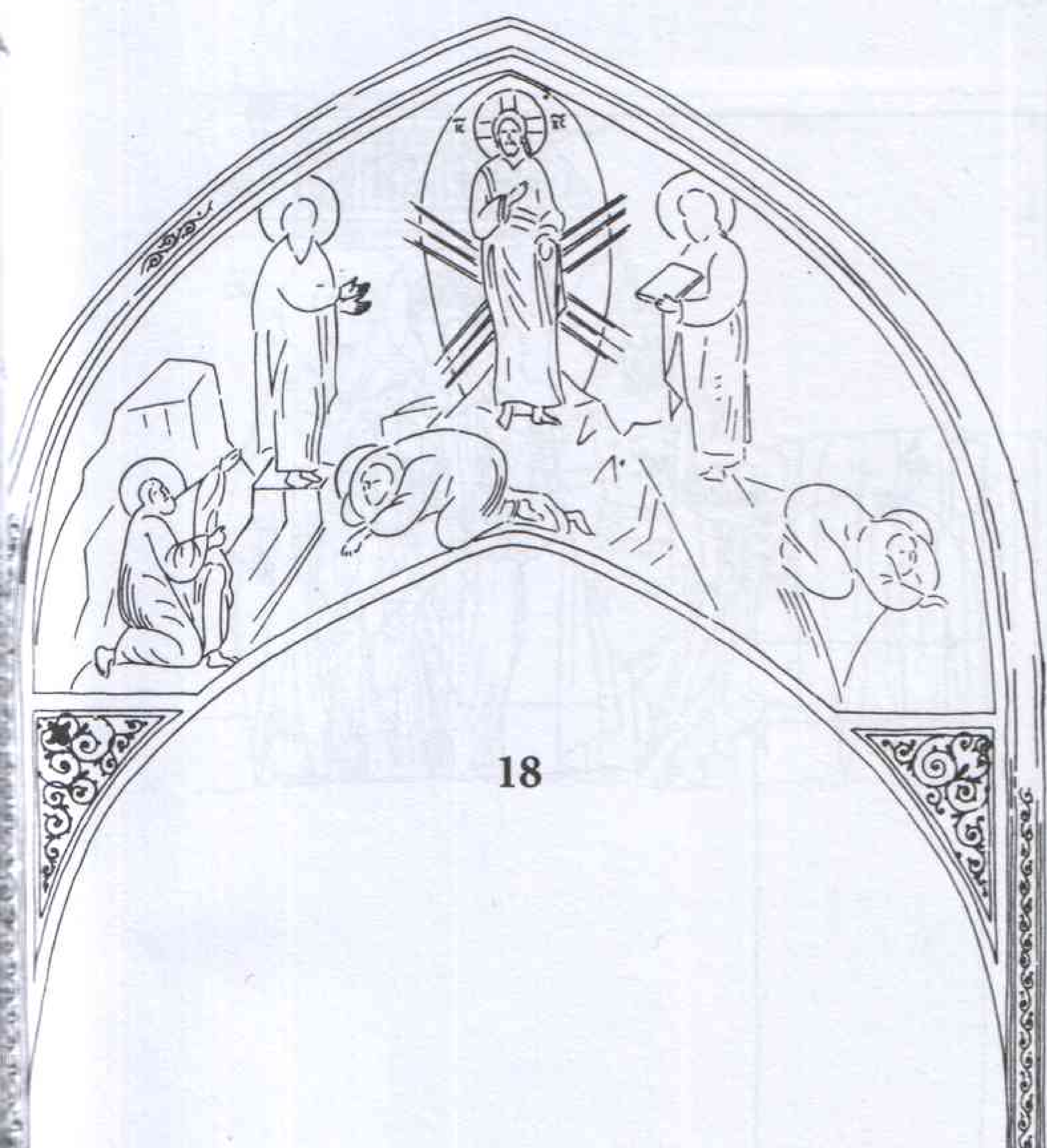


15

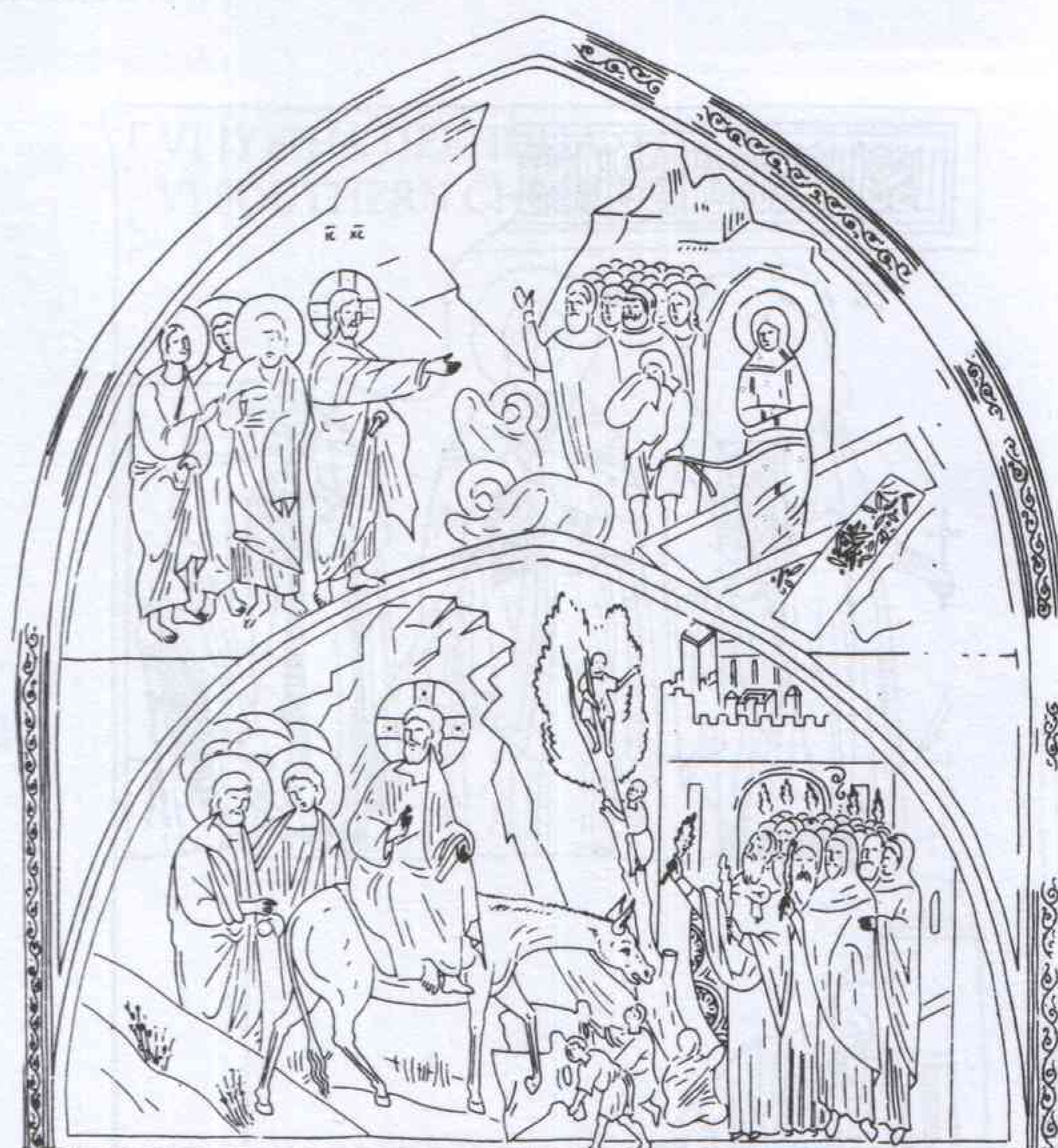
15. *Потрбушја поткуполних лукова*
св. Јоаким и св. Ана (сх.2/А:18; сх.1/А:19), пророци Исаија и Језекиљ (сх.1/А:20-21), пророци Јелисеј и Илија (сх. 1/А:22; сх. 2/А:23), непрепознати пророк и пророк Јеремија (сх.2/А:24-25)

15. *Soffits of the arches under the dome*
St Joachim and St Anne (sch.2/A:18; sch.1/A:19), the prophets Isaiah and Ezekiel (sch.1/A:20-21), the prophets Elisha and Elijah (sch.1/A:22; sch.2/A:23), an unidentified prophet and the prophet Jeremiah (sch.2/A:24-25)

IV AREA UNDER THE DOME



18



19

18. *Западна страна*
Преображење (сх.1-2/А:V)

18. Western side
Transfiguration of Christ (sch.1-2/A:V)









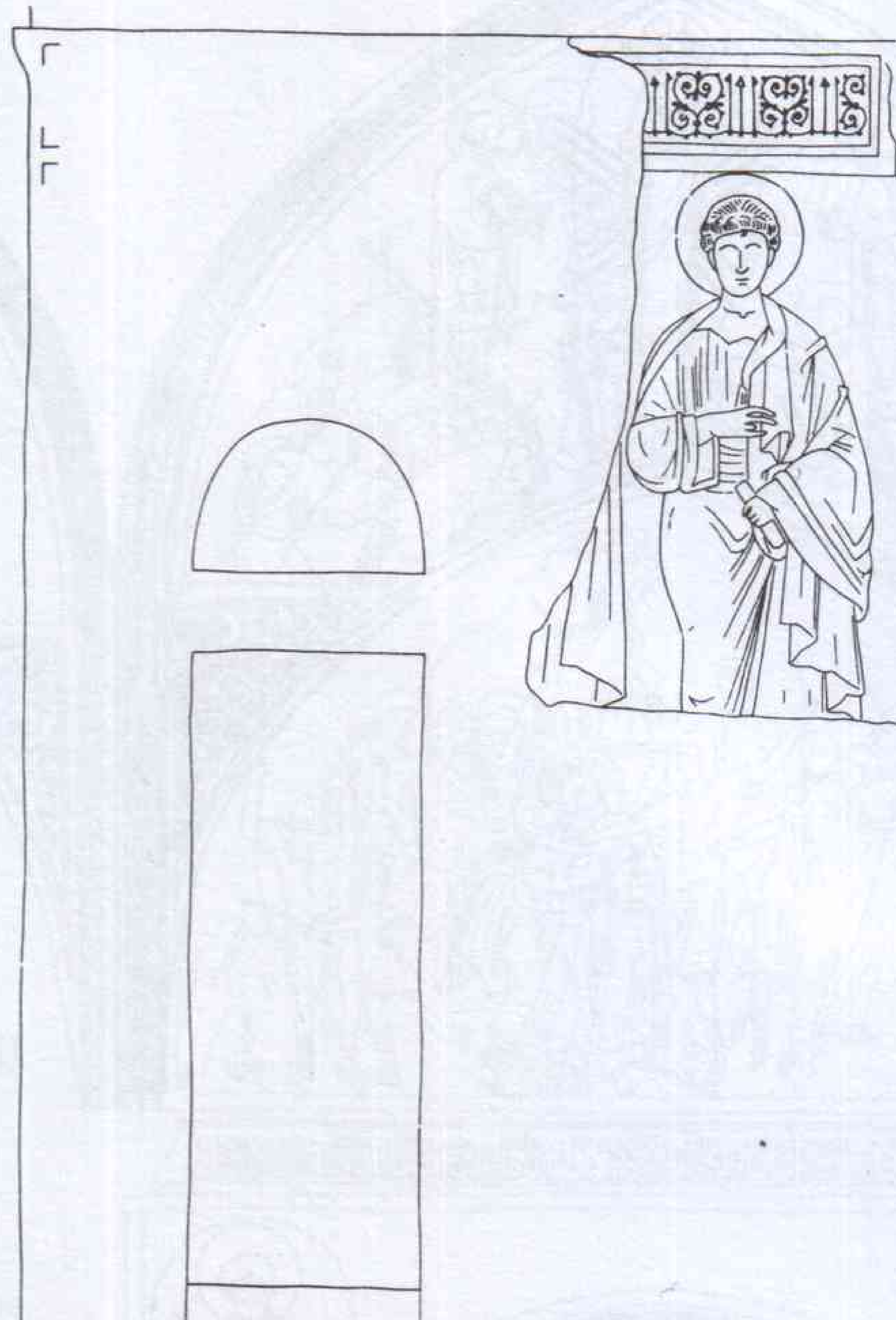
19. *Северна страна*
Васкрсење Лазарево (сх.2/А:VI)
Улазак у Јерусалим (сх.2/А:VII)
Св. Кир и св. Јован Лекар – попрсја (сх.2/А:34-35)
Пилатов суд (сх.2/А:X)

19. *Northern side*
Raising of Lazarus (sch.2/A:VI)
Entry into Jerusalem (sch.2/A:VII)
St Kyros and St John the Physician – busts (sch.2/A:34-35)
Pilate Washes his Hands (sch.2/A:X)

V СЕВЕРНА ПЕВНИЦА
V NORTHERN CHOIR



20



21

20. *Западни зид*
Св. Георгије?, св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат? (сх.2/А:59-61)

20. *Western wall*
St George?, St Theodore Teron and St Theodore Stratelates? (sch.2/A:59-61)

21. *Источни зид*
Непрепознати свети монах, св. Стефан Првомученик (сх.2/А:62-63)

21. *Eastern wall*
An unidentified holy monk, St Stephen the Potomartyr (sch.2/A:62-63)

22. *Источни зид*
Св. Ахилије Лариски, св. Јован Крститељ, св. Никола Мирликијски? (сх.1/А:45-47)

22. *Eastern wall*
St Achileos of Larissa, St John the Baptist, St Nicholas of Myra? (sch.1/A:45-47)

23. *Јужни зид*
Св. Антоније Велики, св. Јефрем Сирин – попрсје, св. Петар и св. Павле (сх.1/А:48-51)

23. *Southern wall*
St. Anthony the Great, St. Ephraim the Syrian – bust, St Peter and St Paul (sch.1/A:48-51)

24. *Западни зид*
Прање ногу (сх.1/А:VIII)
Св. Константин и св. Јелена, св. Јован Златоусти (сх.1/А:52-54)

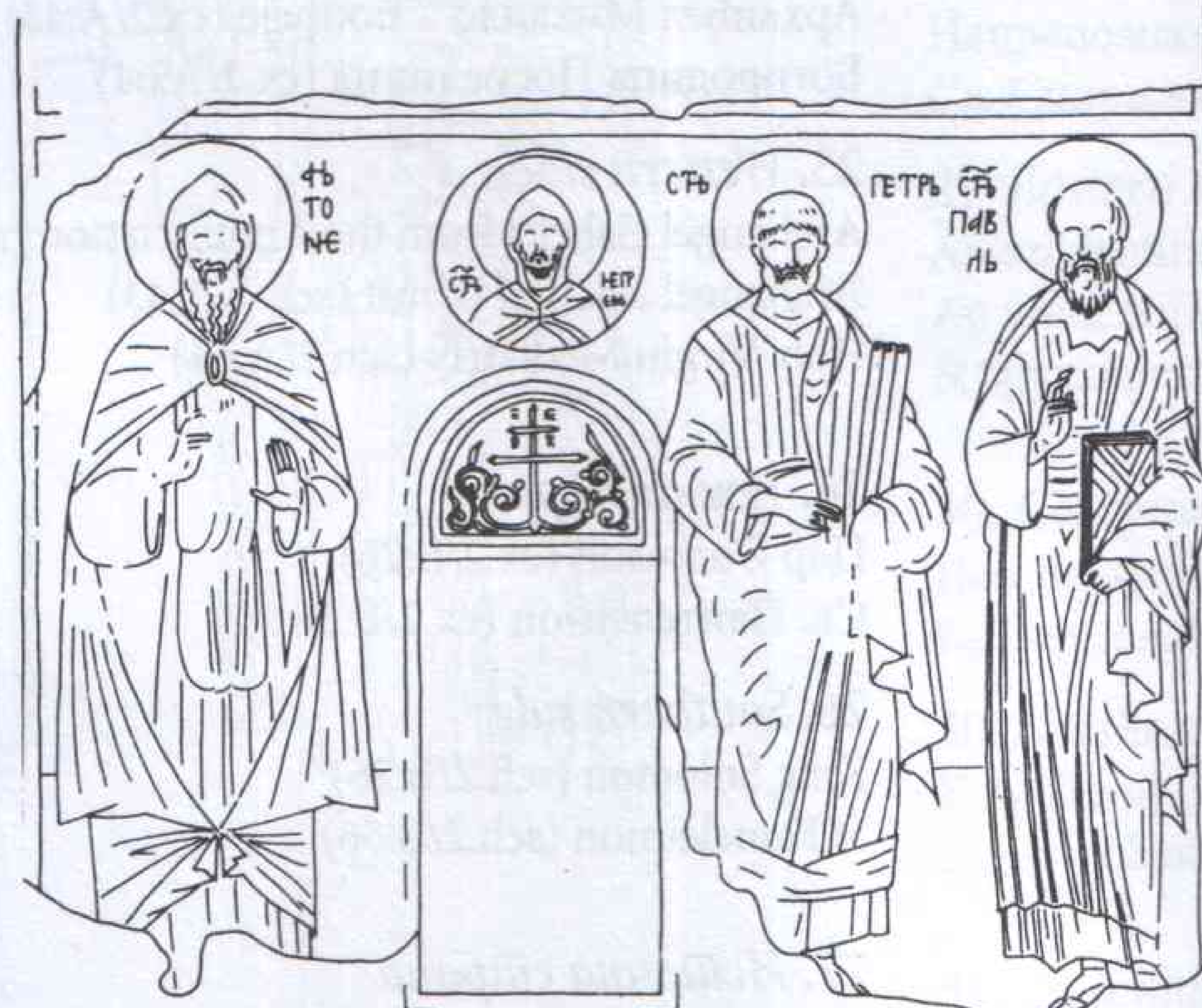
24. *Western wall*
Washing of the Feet (sch.1/A:VIII)
St Constantine and St Helena, St John the Chrysostom (sch.1/A:52-54)

VI ЈУЖНА ПЕВНИЦА
VI SOUTHERN CHOIR



22

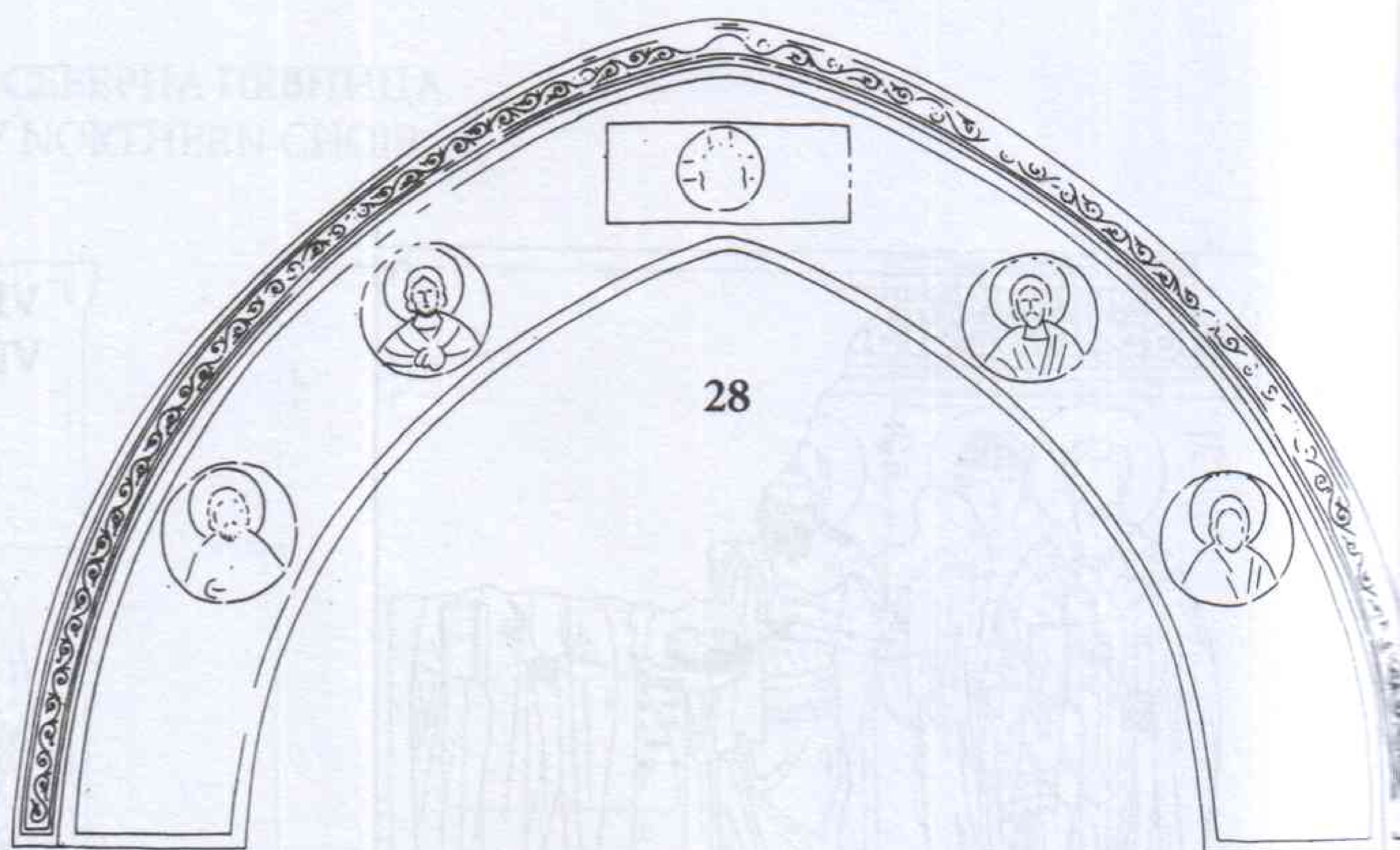


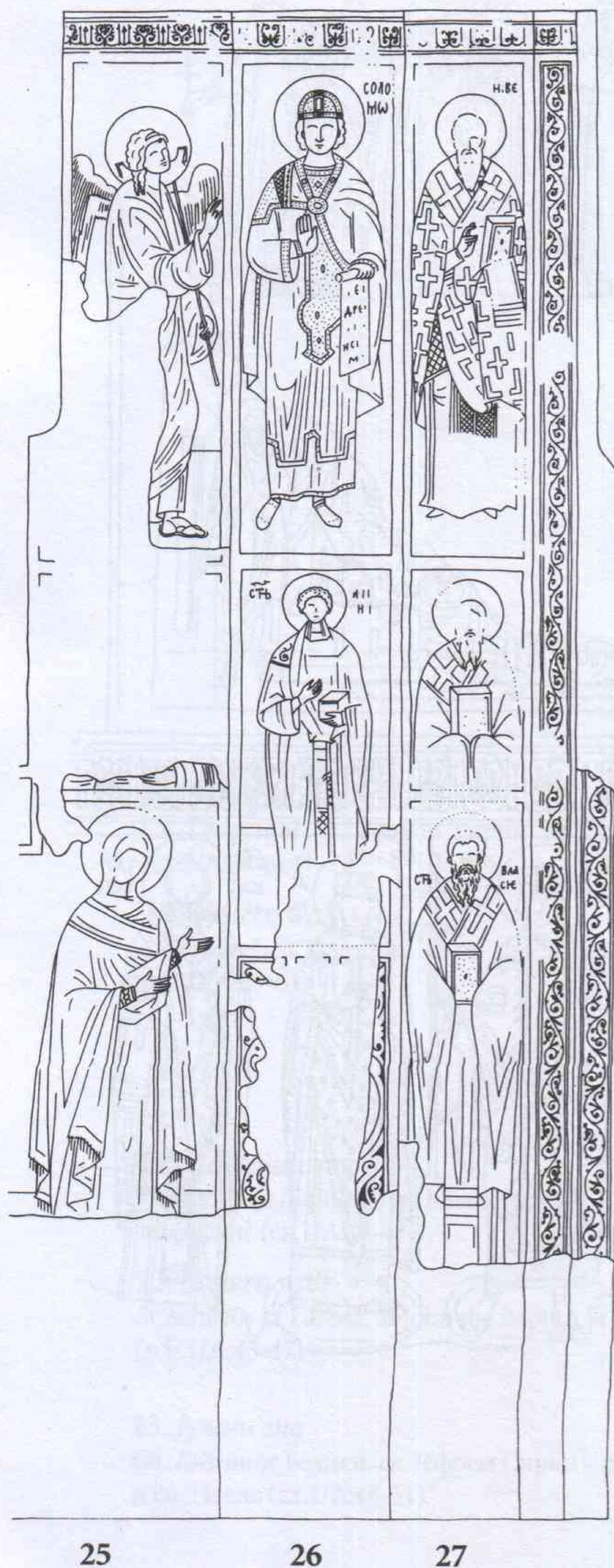


23



24





СЕВЕРОИСТОЧНИ ПИЛАСТАР
NORTHEASTERN PILASTER

25. *Зайадна сшрана*
Арханђел Гаврило из Благовести (сх.2/А:I)
Арханђел Михаило – попрсје (сх.2/А:43)
Богородица Посредница (сх.2/А:64)

25. *Western side*
Archangel Gabriel from the Annunciation (sch.2/A:I)
Archangel Michael – bust (sch.2/A:43)
Holy Virgin Mediatrix (sch.2/A:64)

26. *Јужна сшрана*
Цар Соломон (сх.2/Б:26)
Св. Пантелејмон (сх.2/Б:36)

26. *Southern side*
King Solomon (sch.2/Б:26)
St Panteleimon (sch.2/Б:36)

27. *Исшочна сшрана*
Св. Силвестар Римски? (сх.2/Б:84)
Непрепознати свети архијереј – попрсје (сх.2/Б:86)
Св. Власије (сх.2/Б:88)

27. *Eastern side*
St Silvester of Rome? (sch.2/Б:84)
An unidentified holy bishop – bust (sch.2/Б:86)
St Blasios (sch.2/Б:88)

ИСТОЧНИ ЛУК
EASTERN ARCH

28. *Источна страна*
Св. Керамида (сх.1-2/Б:78)
Четири непрепозната светитеља – попрсја (сх.1-2/Б:79-82)

28. *Eastern side*
Keramion (sch.1-2/Б:78)
Four medallions with the busts of unidentified saints (sch.1-2/Б:79-82)



29 30 31

ЈУГОИСТОЧНИ ПИЛАСТАР
SOUTHEASTERN PILASTER

29. *Источна страна*
Непрепознати свети архијереј (сх.1/Б:83)
Непрепознати свети архијереј – попрсје (сх.1/Б:85)
Св. Спиридон Тримитунтски (сх.1/Б:87)

29. *Eastern side*
An unidentified holy bishop (sch.1-2/Б:83)
An unidentified holy bishop – bust (sch.1/Б:85)
St Spyridon of Trimithous (sch.1/Б:87)

30. *Северна страна*
Цар Давид (сх.1/Б:27)
Св. Јермолај (сх.1/Б:37)

30. *Northern side*
King David (sch.1/Б:27)
St Hermolaos (sch.1/Б:37)

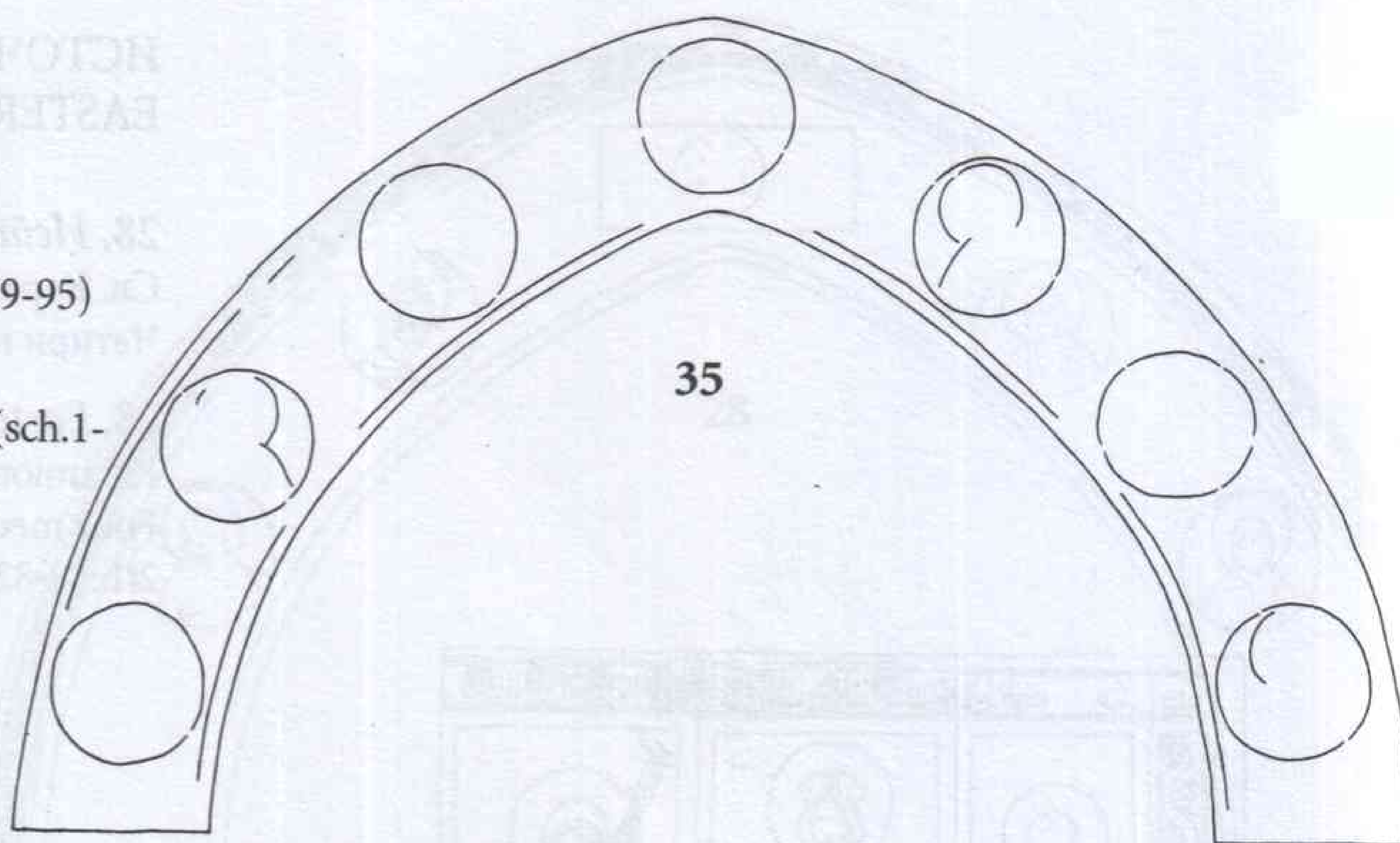
31. *Западна страна*
Богородица из Благовести (сх.1/А:I)
Арханђел Гаврило – попрсје (сх.1/А:38)
Исус Христос (сх.1/А:44)

31. *Western side*
Holy Virgin from the Annunciation (sch.1/A:I)
Archangel Gabriel – bust (sch.1/A:38)
Jesus Christ (sch.1/A:44)

ЗАПАДНИ ЛУК
WESTERN ARCH

35. *Западна страна*
Седам медаљона са бистама светитеља (сх.1-2/B:89-95)

35. *Western side*
Seven medallions with the busts of unidentified saints (sch.1-2/B:89-95)





32 33 34

СЕВЕРОЗАПАДНИ ПИЛАСТАР
NORTHWESTERN PILASTER

32. *Западна страна*
Св. Авив (сх.2/B:105)
Св. Флор (сх.2/B:106)
Св. Симеон Немања (сх.2/B:108)

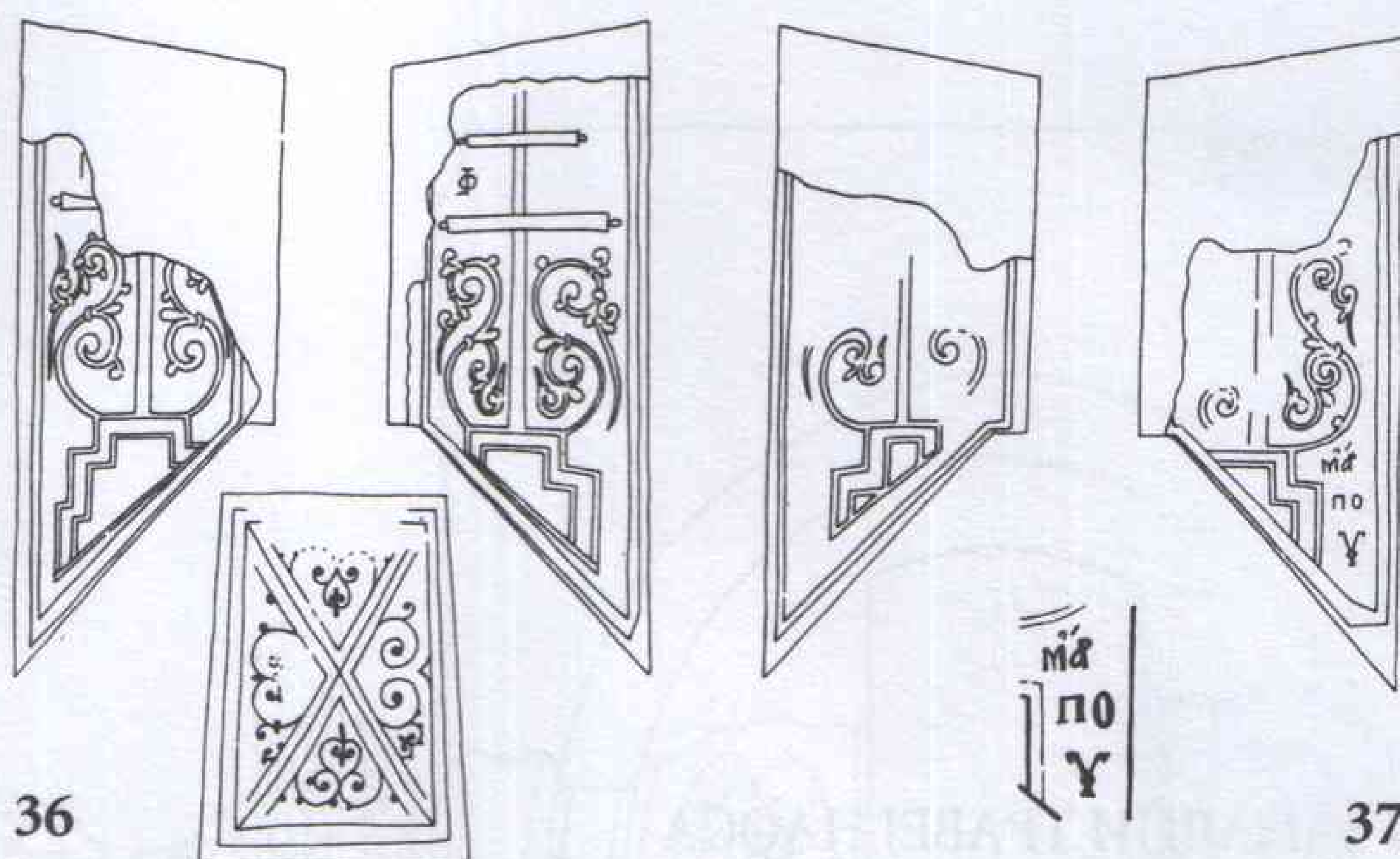
32. *Western side*
St Abibos (sch.2/B:105)
St Floros (sch.2/B:106)
St Simeon Nemanja (sch.2/B:108)

33. *Јужна страна*
Св. Евстратије (сх.2/B:32)
Св. Виктор (сх.2/B:41)
Св. Козма (сх.2/B:57)

33. *Southern side*
St Eustratios (sch.2/B:32)
St Viktor (sch.2/B:41)
St Kosmas (sch.2/B:57)

34. *Источна страна*
Св. Вакх (сх.2/A:33)
Св. Викентије (сх.2/A:42)
Св. Димитрије (сх.2/A:58)

34. *Eastern side*
St Bakchos (sch.2/A:33)
St Vikentios (sch.2/A:42)
St Demetrios (sch.2/A:58)



36 37

ПРОЗОРИ ЗАПАДНОГ ТРАВЕЈА
WINDOWS OF THE WESTERN BAY

36. Фреске у јужном прозору (сх.1/B:и-j)
36. Frescoes in the southern window (sch.1/B:и-j)

37. Фреске у северном прозору (сх.2/B:к-љ)
37. Frescoes in the northern window (sch.2/B:к-љ)

ЈУГОЗАПАДНИ ПИЛАСТАР
SOUTHWESTERN PILASTER

38. *Источна страна*
Св. Сергије (сх.1/А:30)
Св. Александар Солунски (сх.1/А:39)
Богородица са Христом дететом (сх.1/А:55)

38. *Eastern side*
St Sergios (sch.1/A:30)
St Alexander of Salonica (sch.1/A:39)
Holy Virgin with the infant Christ (sch.1/A:55)

39. *Северна страна*
Св. Авксентије (сх.1/В:31)
Св. Мина Египатски (сх.1/В:40)
Св. Дамјан (сх.1/В:56)

39. *Northern side*
St Auxentios (sch.1/B:31)
St Menas of Egypt (sch.1/B:40)
St Damianos (sch.1/B:56)

40. *Западна страна*
Св. Јевгеније (сх.1/В:100)
Св. Лавр (сх.1/В:107)
Исус Христос (сх.1/В:109)

40. *Western side*
St Eugenios (sch.1/B:100)
St Lauros (sch.1/B:107)
Jesus Christ (sch.1/B:109)



38 39 40

VII ЗАПАДНИ ТРАВЕЈ НАОСА
VII WESTERN BAY OF THE NAOS

41. *Јужни зид*
Непрепознати светитељ – попрсје (сх.1/В:96)
Св. Мардарије и св. Орест (сх.1/В:101-102)
Рођење Богородице (сх.1/В:XVII)
Св. Симон монах (краљ Стефан Првовенчани), св. Симеон монах (краљ Урош I), краљица Јелена као монахиња (сх.1/В:110-112)

41. *Southern wall*
An unidentified saint – bust (sch.1/B:96)
St Mardarios and St Orestes (sch.1/B:101-102)
Birth of the Virgin (sch.1/B:XVII)
St Simon the Monk (Stephen the First Crowned), St Simeon the Monk (King Uroš I), Queen Helena as a nun (sch.1/B:110-112)

42. *Западни зид*
Успење Богородице (сх.1-2/В:XVI)
Моравички епископ Јвсевије, архиепископ Јевстатије II (сх.1/В:113-114), св. архиепископ Јевстатије I, св. архиепископ Јоаникије I (сх.2/В:115-116)
У лунети над улазом: апостол Тома – попрсје (сх.1-2/В:120)

42. *Western wall*
Dormition of the Virgin (sch.1-2/B:XVI)
Eusebios – bishop of Maravica, Eustathios II – archbishop of Serbia (sch.1/B:113-114), St Eustathios I – archbishop of Serbia, St Ioannikios I – archbishop of Serbia (sch.2/B:115-116)
In the lunette above the entrance: St Thomas the Apostle – bust (sch.1-2/B:120)

43. *Северни зид*
Непрепознати светитељ – попрсје (сх.2/В:99)
Св. Самона и св. Гурија (сх.2/В:103-104)
Ваведење Богородичино (сх.2/В:XVIII)
Св. архиепископ Сава II, св. архиепископ Арсеније I, св. архиепископ Сава I (сх. 2/В:117-119)

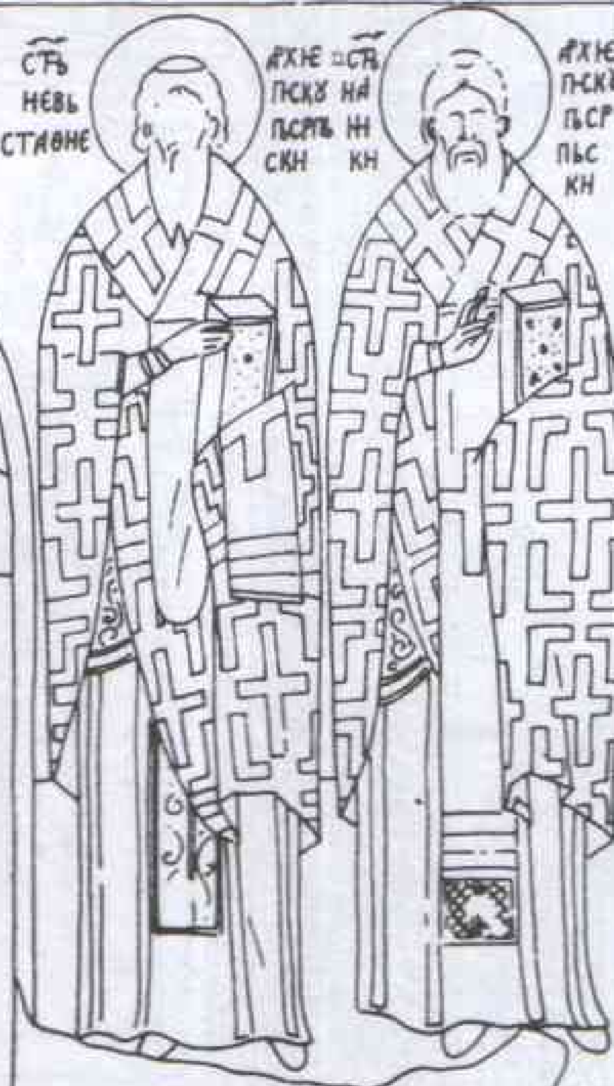
43. *Northern wall*
An unidentified saint – bust (sch.2/B:99)
St Samonas and St Gourias (sch.2/B:103-104)
Presentation of the Virgin in the Temple (sch.2/B:XVIII)
St Sabas II – archbishop of Serbia, St Arsenios I – archbishop of Serbia, St Sabas I – archbishop of Serbia (sch.2/B:117-119)



41

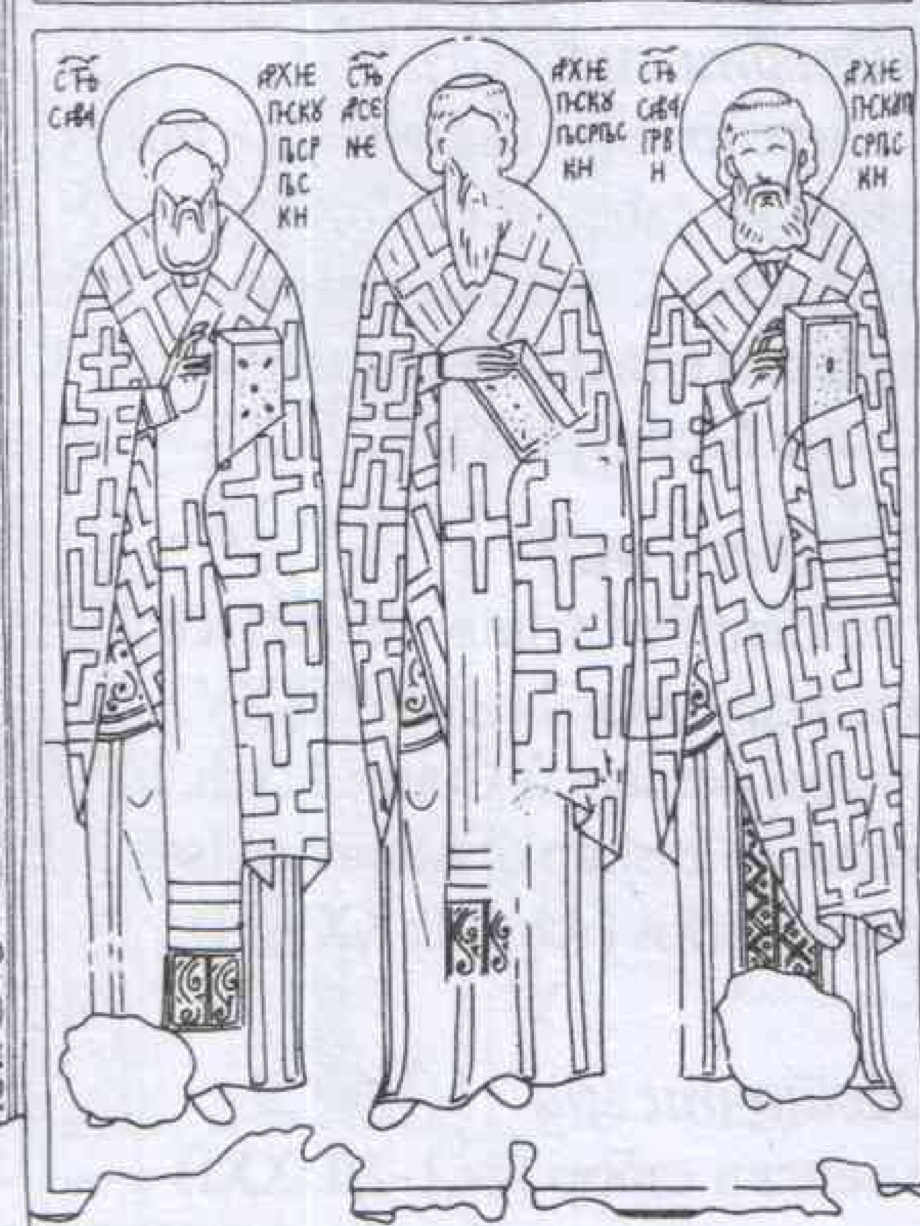






42





43

VIII ПРИПРАТА
VIII NARTHEX

44. *Јужни зид*
Два непрепозната светитеља – попрсја (сх.1/Г:121-122)
Васељенски сабор (сх.1/Г:XXIV)
Визија св. Петра Александријског (сх.1/Г:XXVI)
Ктиторска композиција: краљ Милутин, Исус Христос – попрсје, краљ Драгутин, краљица Кателина (сх.1/Г:128-131)

44. *Southern wall*
Two unidentified saints – busts (sch.1/Г:121-122)
Ecumenical council (sch.1/Г:XXIV)
Vision of St Peter of Alexandria (sch.1/Г:XXVI)
Composition of the ktetor: King Milutin, Jesus Christ – bust, King Dragutin, Queen Ketelina (sch.1/Г:128-131)

45. *Зайадни зид*
Лоза Јесејева (сх.1-2/Г:XXX)
У лунети над улазом: св. Јевстатије Плакида (сх.1-2/Г:132)
Десно од улаза: господин Владислав, Христ Емануил и господин Урошиц (сх.2/Г:133-135)

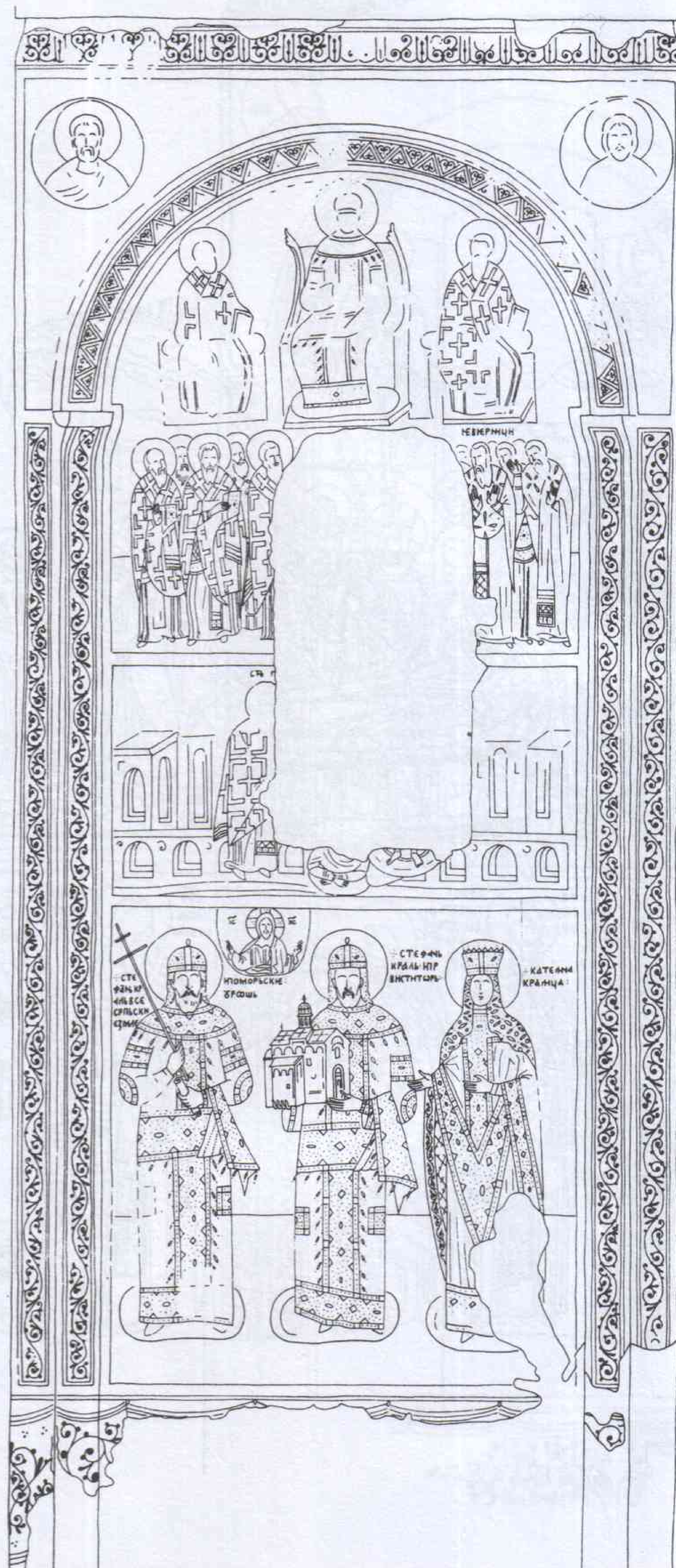
45. *Western wall*
Tree of Jesse (sch.1-2/Г:XXX)
In the lunette above the entrance: St Eustathios the Placidas – bust (sch.1-2/Г:132)
To the right of the entrance: „Lord“ Vladislav, Jesus Christ Emmanuel (bust), and „Lord“ Urošic (sch.2/Г:133-135)

46. *Северни зид*
Два непрепозната светитеља – попрсја (сх.2/Г:123-124)
Васељенски сабор (сх.2/Г:XXV)
Сабор светог Симеона Немање (сх.2/Г:XXVII)
Моравички епископ Герасим (сх.2/Г:136), Смрт моравичког епископа Меркурија (сх.2/Г:XXVIII)

46. *Northern wall*
Two unidentified saints – busts (sch.2/Г:123-124)
Ecumenical council (sch.2/Г:XXV)
St Simeon Nemanja's Council (sch.2/Г:XXVII)
Gerasimos – bishop of Maravica (sch.2/Г:136), The Death of Bishop Merkurios (sch.2/Г: XXVIII)

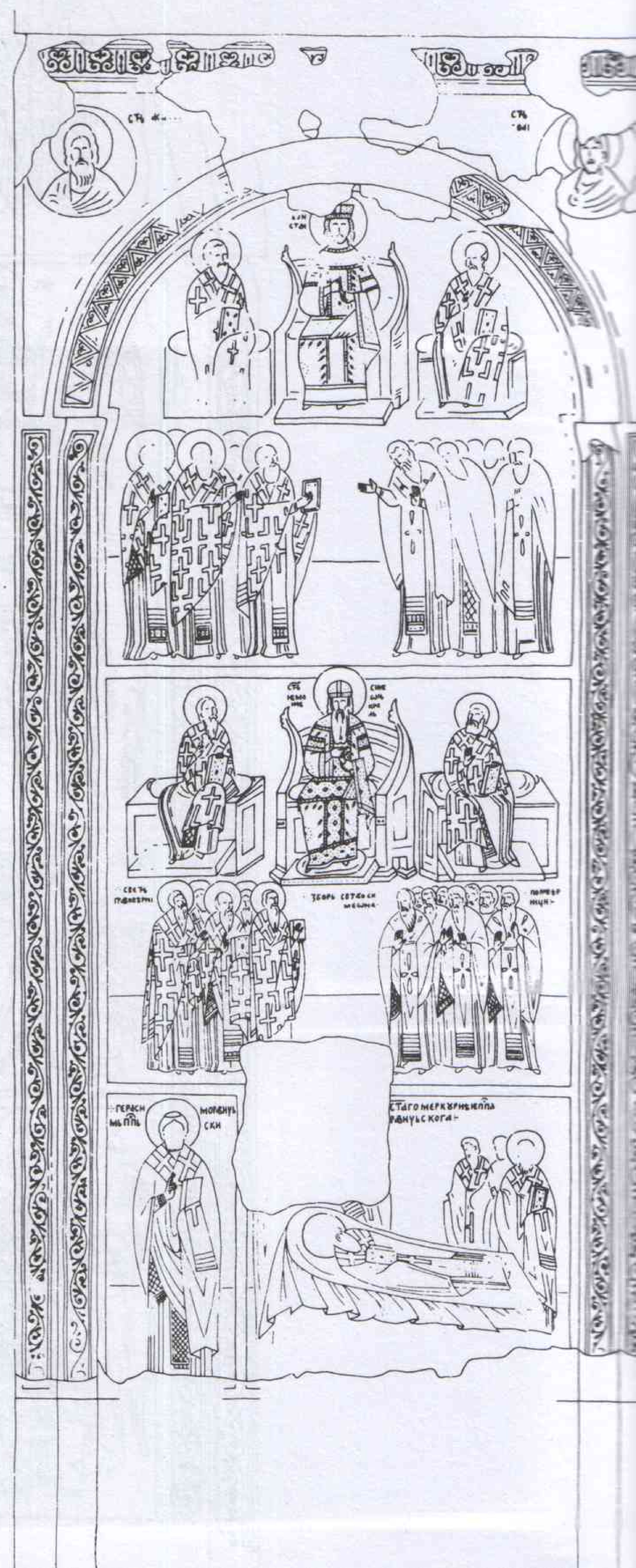
47. *Исшочни зид*
Васељенски сабор (сх.1-2/Г:XXI)
Пети васељенски сабор (сх.2/Г:XXII), Четврти васељенски сабор (сх.1/Г:XXIII)
Жртва Авраамова (сх.1-2/Г:XXIX)
Арханђел Михаило (сх.2/Г:125), св. Ахилије (сх.1/Г:127)
У лунети изнад улаза: Исус Христос (сх.1-2/Г:126)

47. *Eastern wall*
Ecumenical council (sch.1-2/Г:XXI)
Fifth Ecumenical Council (sch.2/Г:XXII), Fourth Ecumenical Council (sch.1/Г:XXIII)
Sacrifice of Abraham (sch.1-2/Г:XXIX)
Archangel Michael (sch.2/Г:125), St Achileos (sch.1/Г:127)
In the lunette above the entrance: Jesus Christ – bust (sch.1-2/Г:126)

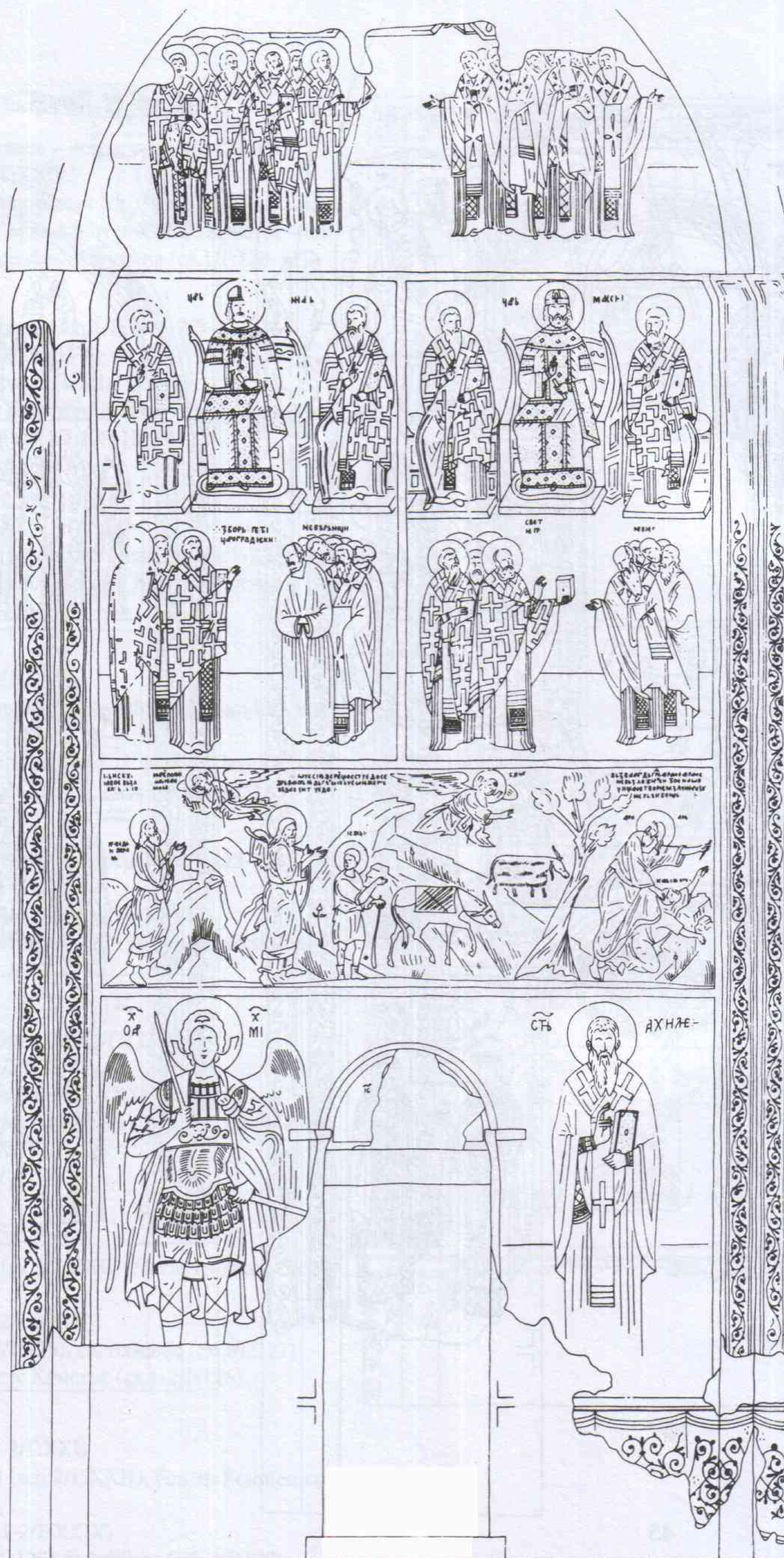


44

45



46



47